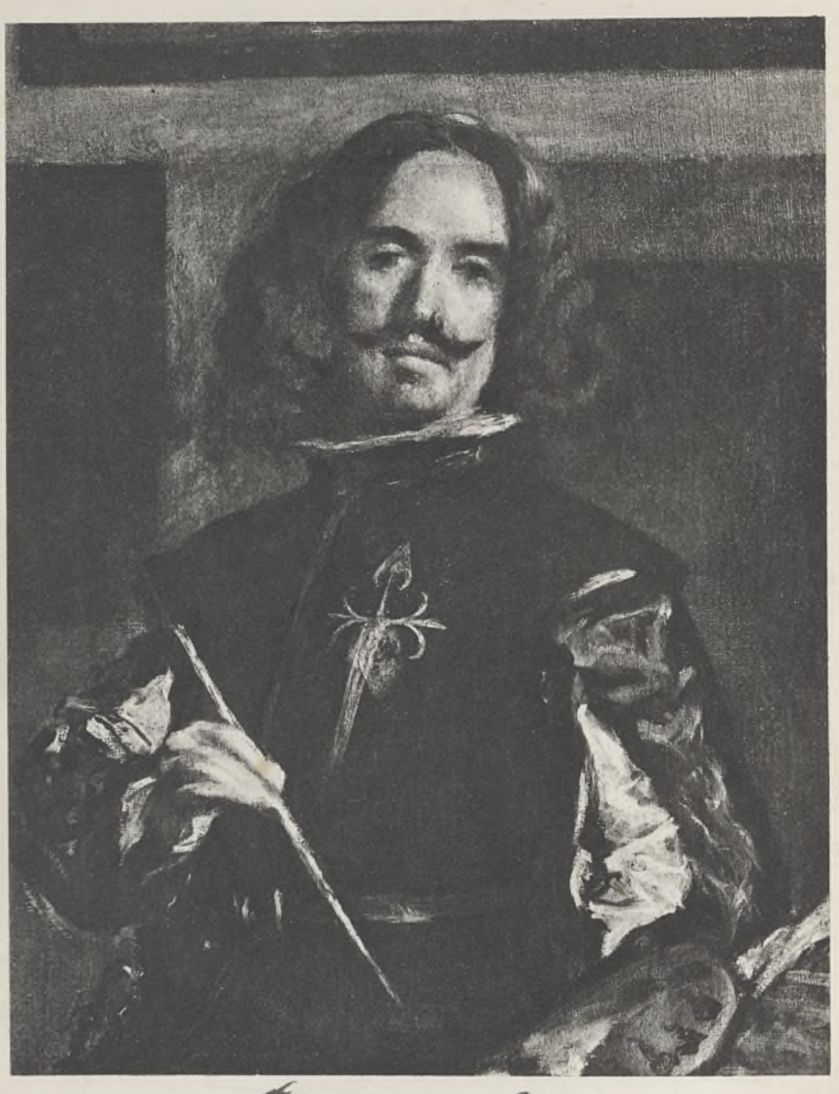
CARL JUSTI

VELAZQUEZ

UND SEIN JAHRHUNDERT



CARL JUSTI
DIEGO VELAZQUEZ
UND SEIN JAHRHUNDERT



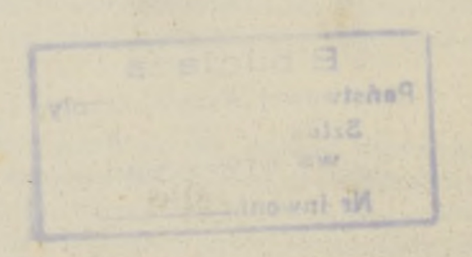
Diego de Silva Velasquez

(Selbstbildnis. Ausschnitt aus „Las Meninas“).

CARL JUSTI

DIEGO VELAZQUEZ

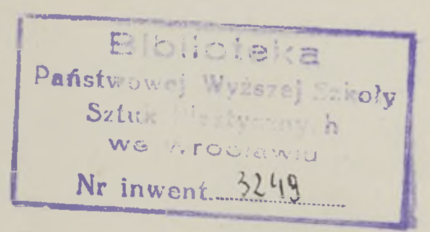
UND SEIN JAHRHUNDERT



VOLLSTÄNDIGE AUFLAGE

ERSCHIENEN IM PHAIDON-VERLAG

1.—15. TAUSEND DER VOLKSAUSGABE



DRUCK DES TEXTES: OFFIZIN HAAG-DRUGULIN AG. IN LEIPZIG
DRUCK DER BILDER: CHWALA-KUNSTTIEFDRUCK IN WIEN

VORBEMERKUNG

Der Text dieser Ausgabe (der ungekürzt ist — nur der fremdsprachige Anhang ist weggeblieben) hält sich an die zweite, 1903 erschienene Auflage, die noch der Verfasser († 1912) selbst durchgearbeitet hatte. So war es auch bei der dritten, 1921 erschienenen Auflage gehalten worden. Nur wenige, durch schrägen Druck gekennzeichnete Bemerkungen rühren nicht vom Verfasser her; sie weisen auf ihm nicht mehr bekannt gewordene schriftliche Zeugnisse hin, auf Änderungen im Standort der Bilder und auf die wichtigsten inzwischen geäußerten Zuschreibungen. Diese Herausgeberarbeit besorgte Ludwig Justi.

Wir fügen noch ein kurzes Lebensbild Carl Justis an, das uns sein Neffe und Pate Karl Justi zur Verfügung stellte, sowie eine Würdigung des Gelehrten und Schriftstellers von Wilhelm Waetzoldt[1], dem besten Kenner und Darsteller der kunstgeschichtlichen Forschung in Deutschland.

*

Justis „Velazquez" gehört zu den wenigen wissenschaftlichen Büchern, die nicht nur eine Fülle von Stoff und Erkenntnis bringen, sondern auch zugleich als literarische Meisterleistung gelten dürfen. Die Schilderungen der Werke dieses großen Malkünstlers sind Wunder an optischer Erfassung und sprachlicher Darstellung. Inhaltlich bedeutet das Buch jedoch viel mehr als eine bloß kunstgeschichtliche Arbeit, viel mehr als nur eine groß angelegte Biographie, denn es leuchtet tief in den Gesamtzusammenhang der spanischen Kulturgeschichte und ihre geistigen Bewegkräfte hinein. Es ist dies überhaupt das einzige Werk, das Kunst und Kultur der spanischen Blütezeit umfassend zur Anschauung bringt. Die Gestalt des Velazquez bildet nur den Mittelpunkt dieser richtunggebenden Darstellung, die man mit Recht die „Biographie eines Jahrhunderts" genannt hat; Philipp der Vierte und sein Hof, das Schaffen aller

[1] *Gekürzt aus „Große Kunsthistoriker", Verlag E. A. Seemann, Leipzig.*

Bildhauer und Maler jener Zeit (darunter Greco, Murillo, Ribera, Zurbaran, Rubens usw.) wird in diesem Buch zu einer dichterischen Wirklichkeit.

*

Dementsprechend wurde das reiche Abbildungsmaterial gewählt. Es besteht aus zwei Teilen: etwa 100 Bilder, die auf Tafeln in den Text eingefügt worden sind und die das Schaffen von Künstlern veranschaulichen, welche im Zusammenhang dieses Werkes mehr oder minder ausführlich besprochen sind; ferner: ein Bilderatlas, der Nachbildungen von sämtlichen Gemälden des Velazquez enthält. Die in der Abteilung „Werkstattbilder" aufgenommenen Gemälde sind gewiß nicht vollzählig, aber es hätte keinen Sinn gehabt, alle mehr oder minder ungerechtfertigten Zuschreibungen abzubilden. Die Arbeit am Bilderteil hat Ludwig Goldscheider besorgt.

*

Wir hoffen durch unsere Ausgabe diesem Buch, das nicht nur ein wissenschaftliches Hauptwerk, sondern auch eines der größten deutschen Prosakunstwerke ist, die verdiente allgemeine Verbreitung zu sichern. Was wir dazu durch Sorgfalt in der Ausstattung und durch Bescheidenheit in der Preisbildung beitragen konnten, haben wir getan.

PHAIDON-VERLAG

INHALTSÜBERSICHT

DIEGO DE SILVA VELAZQUEZ

— dieser Name war vor hundert Jahren diesseits der Pyrenäen noch wenig gehört worden, am wenigsten in Deutschland. Der Kreis der Maler erster Ordnung schien längst geschlossen, und niemand ahnte, daß fern im Südwesten, in den Schlössern von Madrid und Buen Retiro die Rechtstitel eines Künstlers verborgen lägen, der auf einen Sitz unter jenen oberen Göttern vollen Anspruch hatte.

Velazquez hat dem Spanien jener Tage, wo die Monarchie noch, zum letzten Male fast, an den großen weltgeschichtlichen Kämpfen mitbeteiligt war, in seiner Kunst ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Dies ist der Maler, der wie kein anderer das spanische Wesen getroffen hat, indem er zugleich die Formen und die Vortragsweise schuf, die dem Volksgeist entsprachen. Daher wurde er schon bei Lebzeiten, dann aber mit zunehmendem Nachdruck von der Nachwelt als der wahre nationale Maler verkündigt; er ist, wie Rembrandt in Holland, Dürer in Deutschland, nunmehr unbestritten an die Stelle getreten, die nur die erringen, in denen eine Nation ihr eigenstes Selbst und ihr besseres Selbst wiedererkennt. Zwar ist er erschienen, als der Niedergang des Reichs zweier Welten schon angebrochen war: aber die Zeit seines Königs Philipp IV, nach Leopold Rankes Worten: „durch politische Mißerfolge und finanzielle Mißwirtschaft so traurig, hatte sonst ungleich mehr spanische Farbe als die früheren“. Und diese Farbe ist in mancher Beziehung die blendendste. Ihre Maler und Dramatiker — ist es nicht, als habe die Nation damals ihren Rest geistiger Spannkraft in ein wundersames Feuerwerk umgesetzt, nach dessen Versprühen nur noch Asche und Schlacken übrigblieben.

Aber was an Velazquez fesselt, ist nicht bloß, bei seinen Landsleuten das patriotische, bei Fremden das historisch-ethnographische Interesse. Freilich, in jener durch Geistesbildung hochstehenden Zeit Deutschlands, wo die Erzeugnisse des spanischen Genius zur glücklichen Stunde (was im siebzehnten Jahrhundert herüberkam, war längst vergessen) von feinsinnigen und kongenialen

Dichtern bei uns eingeführt wurden, als Friedrich Schlegel dem Calderon „die diamantene Krone des Dichterhimmels“ zuerkannte, damals ist von Velazquez, dem Zeitgenossen des „Sonnenstrahls der Geister“, noch nichts gehört worden.

Zunächst aus ganz äußerlichen Gründen: seine Werke sind immer schwer zugänglich gewesen, obwohl die Kunde von seinem Lebenslauf bald in die Abrégés der Malerleben eingedrungen ist. Sie waren nie der Zerstreuung verfallen. Wären sie aber auch bekannt geworden, sie würden bei jenen Romantikern wohl kaum so warme Sympathie gefunden haben wie die Dichter. Velazquez hat zwar auch für Altäre gemalt, und nicht ohne eigene religiöse Empfindung, er hat auf der Höhe seiner Laufbahn auch das Kreuz eines Ritterordens errungen; aber seine Bildung als Künstler sollte er in einer Umgebung empfangen, die sich vom Mittelalter völlig abgekehrt hatte. Und obwohl er in Rom ein Museum von Gipsabgüssen nach Antiken für die Residenz gesammelt hat, er bekannte sich stets zum Naturalismus.

Es war ein Zufall, daß das Heraustreten seiner Werke ans Licht der Öffentlichkeit — wir dürfen sagen, seine Entdeckung — in die Zeit der Abwendung von den Richtungen fiel, die das achtzehnte Jahrhundert und die Zeit nach der Revolution beherrschten. So kam es, daß den lange Vergessenen Parteigänger modernen und modernsten Bekenntnisses erhoben, ja wie ihren Propheten feierten, „den Maler, der mehr Maler gewesen als irgendeiner“. Aber es wäre ein Irrtum, wollte man hieraus schließen, daß seine Schätzung Parteisache gewesen sei. Es ist der Eindruck seiner Werke ohne jede Hilfe künstlicher Lichter der er sie verdankt; das beweisen die Zeugen grundverschiedener Kunstanschauungen, die sich zuerst getrieben fühlten, über ihn das Wort zu nehmen.

Der erste, der seine große Begabung erkannte, den Genius ahnte in dem Knaben, war der ganz in dem Kunstbetrieb der Romanisten des Cinquecento grau gewordene Pacheco. Und der zuerst mit begeistertem Fleiß sich bemühte, seine Lebensgeschichte zu sammeln, war ein Maler, der sich rühmen konnte, die barocke italienische Plafondmalerei in der Art des Padre Pozzo in Spanien verbreitet zu haben. Der Fachgenosse aber so seine Kunst bereits treffend, fast erschöpfend charakterisiert und ihm seine Stelle auf der Universalkarte der neueren Malerei angewiesen hat, war niemand anders als Raphael Mengs.

Raphael Mengs, der in seinen Schriften die vier Koryphäen der Italiener unermüdlich pries und zergliederte, eine Neugeburt der Kunst durch ihre Verschmelzung und durch das Studium der Griechen träumend, während er in seinen Werken nur einer der

letzten und mattesten Eklektiker blieb, als er im Jahre 1761 den königlichen Gemäldeschatz musterte, sah sich nicht ohne Aufregung (denn er hatte das Auge des Malers) Einem gegenüber, der von allen, die ihm bisher vorgekommen, ihm selbst am unähnlichsten war. In dem was der Sachse den „Stil der Natur“ nannte, fand er Velazquez selbst denen über, die ihm bisher als dessen Bannerträger gegolten hatten, Tizian, Rembrandt, Gerhard Dow. Er erkannte hier den Mann, der sich eine Kunst von ganz persönlichem Charakter geschaffen hatte, nur durch sein edles Talent, ohne jede Nachahmung von Vorbildern, mittels genauer Beobachtung der Natur. So wird er das beste Muster des natürlichen Stils, durch sein Verständnis von Licht und Schatten, der Luft zwischen den Dingen (ambiente), des reflektierten Schimmers der Oberfläche. Er malte die Wahrheit nicht wie sie ist, sondern wie sie erscheint, und zwar in einer kühnen und stolzen Manier, von risoluzione, e per così dire, von disprezzo, indem er die gesehenen Dinge wahrheitsgetreu bezeichnete, ohne sie fertig abzuschließen (sin deciderle) oder (mechanisch) zu kopieren. — So sprach dieser Akademiker, der ganz andere, seiner Meinung nach höhere Begriffe von der Bestimmung der Kunst hatte — die er freilich mit unzureichenden Kräften zu verwirklichen strebte: aber als Geist von weiterem Horizont, für den er sich hielt, vermag er die Bedeutung des Niederen in seiner Art voll zu würdigen.

Was hier Mengs in seiner Weise aussprach, ist schon der Eindruck der Zeitgenossen gewesen. Als der Hofmaler Philipps IV das Bildnis seines Knechts Juan Pareja im Jahr des Jubiläums im Pantheon zu Rom ausstellte, sagten die Maler, nach Mitteilung eines dort anwesenden Deutschen: Alles übrige, altes und neues, sei Malerei, dieses Bild allein Wahrheit. Das Wort hatte 1650 viel zu bedeuten. Es drückte auch die Absichten des Meisters selbst aus. Ähnliches hört man noch heute die Maler sagen vor dem Bildnis des damals regierenden Innocenz X, das er, wie schon zwanzig Jahre früher sein eigenes Bildnis, der „Kapitale der Kunst“ hinterlassen hat. Von dem Eindruck dieser außerordentlichen Papstfigur, im Frühjahr 1867, in der Galerie Doria, datiert auch des Verfassers Neigung zu Velazquez, und der erste Anstoß zu den Reisen und Studien, aus denen dieses Buch hervorgegangen ist.

Velazquez gehört zu den Meistern, die mit keinem andern verglichen werden können. Wer solche Größen in einer Formel fassen will, wird in Gemeinplätze verfallen, die, so anspruchsvoll sie klingen mögen, jenen nicht gerecht werden. Dem Hofmaler Carls III war er der erste unter den Naturalisten; „wenn die Malerei,

sagt ein Neuerer, nur eine zweite Geburt der Schöpfung wäre, Velazquez würde ohne Widerspruch der größte Maler sein." Waagen, der ihn noch in hohem Alter in Madrid kennen lernte, schien er den Realismus der spanischen Schule in seiner ganzen Einseitigkeit, aber vollkommen darzustellen. Er kann sich nicht enthalten, hinzuzufügen: „Ja, insofern es darauf ankommt, die Menschen wie sie sind, in größter Lebendigkeit der Auffassung, höchster Treue in Form und Farbe mit der seltensten Meisterschaft des ganz freien und breiten Vortrags wiederzugeben, stehe ich nicht an, ihn für den größten Maler zu halten, welcher je gelebt hat." Fein limitierend, hat ihm dann W. Bürger jenen Stempel gegeben: le peintre le plus peintre qui fût jamais.

SPANISCHER REALISMUS

Man könnte nun denken, Velazquez nehme in der spanischen Kunst eine merkwürdige Ausnahmestellung ein, die, wenn auch zweifellos in seinem Naturell wurzelnd, durch Lebensfügungen und eine dort vom Ausland her eingeführte Schuldoktrin bedingt sei. Denn man stellt sich Spanien vor als das gelobte Land der Romantik, dessen Bevölkerung sieben Jahrhunderte Glaubenskampf einen character indelebilis von Devotion und Ritterlichkeit aufgeprägt habe. Man darf sich ja hierfür auf das erdrückende Übergewicht seiner kirchlichen Malerei über die weltliche, auf den strengen Katholizismus ihrer Künstler berufen. Und doch, wer möchte behaupten, daß Spanien sich in christlich-religiöser Malerei mit Italien messen könne? Wo sind seine Giotto und Fiesole, seine Bellini und Perugino? Vergebens sucht man nach einem Denkmal, das sich der Sixtinischen Madonna, der Disputa oder der Anbetung des Lamms in Gent an die Seite stellen könnte. So wenig wie Spanien einen Dante und Milton hervorgebracht hat. Sie haben den einen und einzigen Murillo, sein geistiger Inhalt ist vergleichbar dem was frühere Zeiten an Guido, Carlo Dolce, Sassoferrato entzückte. Was ihn über diese hinausrückt, ist die glückliche Einführung heimatlicher Gestalten, Farben, Lichter in die geheiligten Stoffe, unter Führung eines heiteren, liebenden, und liebenswürdig impulsiven Gemüts.

In den religiösen Bildern dieser Nation fesseln — wenn wir nur genau beobachten — weniger Reichtum der Kunstmittel, Feinheit des Gefühls, Tiefe der Symbolik, als ein Zug von Ernst, Einfalt, Redlichkeit, selbst in der Schwärmerei. Ihnen waren die heiligen Geschichten nicht bloß Vorwand, um reizvolle Motive anderer Herkunft einzuschmuggeln: aber sie bedachten sich nicht,

in mittelalterlicher Unbefangenheit, jene in ihre spanische Welt zu übertragen. Daher das oftmals bizarre, aber selbst wo es durch finsteren Fanatismus abstößt, durch Naivität und starke Eigenart fesselnde Wesen dieser Kirchenmalerei, das bisweilen zu einer Überschätzung ihres künstlerischen Wertes verleitet hat.

Wie in Flandern und Toskana findet man im fünfzehnten Säkulum auch in den Provinzen Spaniens ihre Retablo-Maler auf den Bahnen eines naiven Realismus, in den engen Schranken gotischer Kunst. Der eindringende Italianismus hat diesen Anfängen volkstümlicher Malerei ein rasches Ende bereitet. Die Spanier bekannten sich ein Jahrhundert lang zum Idealismus: sie haben mit großer Mühe gleichgültige Werke geliefert. Dann folgte die Wendung zum entgegengesetzten System, aber jetzt mit ganz anderem Kunstvermögen. Der Realismus hatte nun die Wirkung, Eigentümlichkeit zu befreien, weil er auf die wahre Quelle, die nächstliegende Natur hinwies und das Talent auf eigene Füße stellte. Aber gerade diese rein, ja schroff spanischen Meister, die, mit einer Ausnahme, nie den Fuß über die Grenze gesetzt hatten, sie haben die Runde durch die Welt gemacht und die Vorstellung von dem geschaffen, was man Spanische Schule nennt. Sie gehören zum Bild jenes Zeitalters Philipps IV. Unter ihnen aber war Velazquez der folgerichtigste im Prinzip, das feinste Malerauge, die erste technische Kraft.

Spanien hat seit mehr als hundert Jahren einen Staat im modernen Sinn, dessen Maschine aber das Fortbestehen mancherlei mittelalterlichen Wesens vertrug und duldete. Der Reibung eines nüchternen, klassisch geschulten, antipoetischen Verstandes mit jener Traumwelt entsprang ein Buch, das jemand ihr einziges gutes Buch genannt hat, gewiß das unvergleichlichste und ergötzlichste ihrer und vielleicht der ganzen neueren Poesie: die lustige Begräbnisfeier der Romantik. Damals gab es keine Antecamera, in der nicht ein Don Quixote lag; dieses Buch war als Novität in den Händen einiger junger Maler, die später „Schule von Sevilla" genannt wurden. Miguel Cervantes, der wie Leonardo die Erfahrung die Mutter aller Wissenschaften nannte, und die Geschichte für heilig erklärte, „weil sie wahrhaftig ist, denn wo die Wahrheit ist, da ist Gott"[1] — er besaß in seinem reichen Geist ein gut Stück Vulgärrationalismus, das was August Schlegel den „prosaischen Winkel in seinem poetischen Gemüt" nannte. Ein solcher prosaischer Winkel fehlt aber selten in spanischen Geistesprodukten. Neben dem fahlen Roß der Romantik trabt der Esel praktischen Volkswitzes. Ihr Epos im sechzehnten Jahrhundert

[1] D. Quixote I, 21. II, 3.

war das Tagebuch eines Indianerfeldzuges, es will „die unbestochene Relation eines Augenzeugen sein, von der Wahrheit abgenommen und nach ihrem Maße zugeschnitten“[1]. Als enfant terrible steht an der Wiege ihres Schauspiels jene dialogisierte Novelle der Celestina; keine Komödie ist mehr gelesen und gedruckt worden! Quevedos großer Schelm und die Picarosliteratur sind auch in der Ausführlichkeit der Plattheit nicht überbotene Vorläufer des modernen realistischen Romans zweifelhaften Andenkens. Während dem grand siècle Frankreichs die Aufrichtung der Regeln des antiken Dramas in verschärfter Fassung voraufging, so eröffnete Lope das goldene Jahrhundert ihres Dramas mit einer Kündigung der Kunstregeln, einer Kapitulation des auch dort eingeführten klassischen Geschmacks vor dem Brauch Spaniens, dem „Beifall des Pöbels“, der barbarischen Komödie, wie er selbst zynisch sagt, die das Tun der Menschen und die Sitten des Jahrhunderts nachahmt[2]. Diese Dramatiker haben die alten Überspanntheiten von Ehre, Liebe und Loyalität in kühnen Verwicklungen und schimmernder Sprache unermüdlich variiert; aber der Dichter des Jahrhunderts und des Hofs, von dem dieses Buch erzählen will, „ein Dichter, wenn es je einen gegeben hat“, Calderon, enthält außer dem Geist seiner Zeit, die er in manchen Punkten übersah, auch ein Bild ihrer Sitten und Kostüme, der Szenen auf Gassen und Plätzen, in Park und Kirche, Palast und Posade, wie es aus Chroniken und Memoiren kaum echter und bunter zusammenzubringen wäre[3]. Ja in den Komödien des Dichters des Lebenstraumes und der Andacht zum Kreuz ist nicht bloß Bühnen-, sondern auch Welt- und Menschenkenntnis, sogar ein gesunder Menschenverstand bisweilen, von dem viel aufgeklärtere Zeiten noch lernen könnten. Dieser Verteidiger des „Adels der Malerei“ behauptete auch, die Maler seien nichts als Nachahmer der großen Natur.

Woher kam den Spaniern dieser Zug?

Man könnte meinen, es sei hier jener Umtausch der Eigenschaften vor sich gegangen, den oft der Kampf mit sich führt, sie hätten diesen Wirklichkeitssinn — ebenso wie die Geringschätzung der Arbeit — von ihren Zwingherrn angenommen. „Der Araber, sagt Dozy, hat wenig Phantasie und keine Er-

---

[1] Ercilla nennt sein Epos selbst relacion sin corromper, sacada de la verdad, cortada á su medida. La Araucana I, 3.

[2] V. Schack, Geschichte der dramatischen Kunst II, 215ff.

[3] Adolfo de Castro, Discurso ac. de los costumbres de los Españoles en el s. XVII fundado en las comedias de Calderon. Madrid 1881. Julio Monreal, Cuadros viejos. Madrid 1878.

findung, aber eine Vorliebe für das Wirkliche und Positive. Die arabischen Dichter beschreiben, was sie sehen und erleben, aber sie erfinden nichts“[1]. So nennt Cervantes die Rittergedichte Lügenbücher (libros mentirosos). Hätten die Araber Maler haben können, sie würden wahrscheinlich Bildnisse, Jagden, Festspiele und Genrebilder gemacht haben, wie wir sie im Justicia-Saal der Alhambra sehen, freilich, wie ich glaube, von einem Spanier herrührend.

Sollte man also sogar sagen können: Es war der Genius dieser Nation, der sich zur rechten Stunde ein Auge gebildet hat als Organ, das für die Auffassung der sichtbaren Erscheinung zubereitet war wie noch keins bis dahin? und eine Hand, die das ihm vorschwebende, das eingefangene Bild hinzuzaubern vermochte mit einer Feinheit und Schärfe, einer Kraft und Richtigkeit, Einfachheit und Prägnanz, vor der der Geschickteste seinen Pinsel zerbrechen möchte? — Was war diese Kunst des Velazquez? Niemand glaube für sie eine Formel zu finden. Komm und siehe! Was wollen diese vieldeutigen und doch leeren Begriffe! Die Sprache ist unzureichend, weil sie auf Nuancen dieser Grade nicht eingerichtet ist. Wenn man sich eine vollkommene Beschreibung von Meisterwerken dächte, und man trüge einem allvermögenden Künstler auf, sie ins Bild zurück zu übersetzen: er könnte eine gleichgültige Mittelmäßigkeit liefern und man müßte ihm dennoch zugestehen, daß er die vorgeschriebene Aufgabe gelöst habe.

Wahr ist, Velazquez war mit der Göttergabe der Phantasie nicht verschwenderisch ausgestattet, und wenige sind so enthaltsam gewesen in ihrem Gebrauch. Nicht viele haben die Gelegenheit, Schönheit zu bilden, Ideen auszudrücken, so wenig gesucht. Nicht jeder würde sich in die Pflicht, Menschen von fragwürdigem Wert seine lebengebende Hand zu widmen, so resigniert gefunden haben. Selbst die großen Kunstverwandten naturalistischer Richtung übertrifft er zuweilen in Prosa und Nüchternheit. Zu dem kalten Ernst des beobachtenden Naturforschers scheint sich noch ein Zusatz von Trockenheit des Hofmanns zu gesellen.

Aber es ist als habe er sich vorgesetzt zu beweisen, daß Prosa es mit Poesie, die Natur mit der Phantasie aufnehmen könne, wenn man nur ganz Ernst mache. Nichts würde mehr seiner Sinnesart entsprechen als der vielzitierte Satz Dürers, „daß wahrhaftig die Kunst in der Natur steckt; wer sie heraus kann reißen, der hat sie“. Jemand nannte ihn den Geheimsekretär der Natur[1]. Gibt es einen Grad des Realismus, wo er auf einmal

[1] Histoire des Musulmans d'Espagne I, 13.

alles wiedergewinnt, worauf er Verzicht geleistet hatte? Diesen Grad schildert ein Engländer:

„Seine Hauptwerke sind wie die unsterblichen Schöpfungen Shakespeares, voll von einem so intensiven, lebendigen Realismus, daß sie, solange diese Welt steht, auf die Betrachter wahrscheinlich mit dem ganzen und vollen Ernst ihres ersten schöpferischen Augenblicks wirken werden. Die Gemälde des Velazquez haben das mit der Photographie gemein, sie treffen den Geist mit einem so mächtigen Eindruck von Wirklichkeit, daß ihre Erinnerung fast diejenige gesehener Dinge vortäuscht“[2].

Man könnte auch sagen: Wenn er also weniger als alle in die Dinge hineinlegte, so sah er diesen dafür um so mehr ab. Unter dem Eindruck der (leider so kurzlebigen) spanischen Galerie des Louvre schrieb ein Deutscher: „Wenn es ihm an Flügeln fehlte, um sich über die Wolken emporzuschwingen und den übermenschlichen Ausdruck dieser Regionen zu vergegenwärtigen, so war er vielleicht der größte von allen, deren Füße je die Erde berührten. Seine Gemälde wurden erhaben durch Ausdruck und Charakter, und bekamen oft eine hochpoetische Farbe, wo er nichts als wahr und naturgetreu sein wollte, er legte in das einfachste Porträt mehr Poesie und Schwung, als viele andere Historienmaler in ihre symbolischen Kompositionen brachten“[3].

Das Medium, durch das er die Natur sah, verschlang es also (um ein physikalisches Bild zu gebrauchen) weniger Farbenelemente, als die Organe anderer? Kann man seine Gemälde als Vergleichungsmaßstab gebrauchen, an denen die Grade und Reste traditioneller Schlacke oder subjektiv willkürlicher Beimischungen und Verluste in andern abzulesen sind? In der Tat kann — wenn man in seinen Zauberkreis gerät — selbst Tizians Kolorit einen Augenblick konventionell, Rembrandt barock-phantastisch, Rubens mit einer Dosis manierierten Schwulstes behaftet scheinen. Den Ruhm freilich, daß seine Details vor dem Auge des Anatomen, wie des Sportmanns und des Schusters bestehen, würde ein

---

[1] Ch. Blanc: Velazquez — le secrétaire intime de la nature.

[2] His principal works . . . like the immortal creations of Shakespeare, are replete with such intense and vivid realism that, as long as the world endures, and they remain in evidence, they will problaby commend themselves to the observer in as complete earnest as at the first moment of their production. The pictures of Velazquez have this in common with photographs, that they impress the mind with such a powerful sense of actuality, as almost to suggest to the beholder, in their afterremembrance, the having assisted at the visible passages of human action represented. J. C. Robinson, Memoranda on fifty pictures. London 1868, S. 43.

[3] E. C. (Koloff) im Kunstblatt 1839, S. 157.

Künstler belächeln; aber diese Gestalten führen auch den Zauber des Lebens mit sich: er liegt im Schimmer der Hautoberfläche und im Ausstrahlen des Willens, im Schein des atmenden, pulsierenden Augenblicks und in der Tiefe des Charakters.

Andern sind bedeutendere, erhabenere, erbaulichere Aufgaben zugefallen, oder sie verfügten über eine ausgiebigere Schaffenskraft, über machtvollere, bezauberndere Töne und Akkorde, — wie kommt es, daß der Spanier mit seinen gleichgültigen zuweilen abstoßenden Stoffen, seiner nüchternen Gemütsverfassung, den einfachen, nur zu den Sinnen sprechenden Mitteln sich neben jenen behauptet, ja sie verdunkelt? Es ist die Macht der Wahrheit. Nur zu oft liegt die Magie der ihre Zeit beherrschenden Geister mehr im Arsenal ihrer erstaunlichen Darstellungskünste, der sie jedweden Stoff zu unterwerfen wissen, als in der der einzelnen Aufgabe zugewandten geistigen Energie, die aus dem ergriffenen Gegenstand selbst die in ihm latente Kunst herausdestilliert. Wenn ihre Kunst uns noch so sehr besticht, das einzelne Werk gewinnt uns nur halben Anteil ab, und mehrere beisammen ermüden.

Dagegen ist Velazquez auf jedem Bild in einer oder anderer Weise neu. Wo er frei ist bei der Wahl — wenige waren wie er gebunden — da sind es fast immer Probleme die ihn beschäftigen; was da herauskommt, ist sui generis. Aber so sehr man eine solche Neuigkeit bewunderte, er hat sie nicht wiederholt. Auf seine Varianten hätten andere ihre ganze Existenz gegründet. In seinen großen Historien ist kaum eine Anknüpfung an früheres zu entdecken: so sind sie auch unerreicht geblieben.

Und weil er die Darstellung, ihre Methoden und ihre Mittel, aus dem Gegenstand schöpft, verfällt er nie in Routine, wechselvoll wie der Gegenstand, daher erlahmt nie das Interesse, man wird ihn nicht satt. Das ist was Palomino die Kanonisation des Kunstwerks nannte, seine Originalität. Sie liegt weniger in einer übermächtigen Subjektivität, die allem was von ihr ausgeht, ihren Stempel aufdrückt, aber sie vermag auch über Szenen trivialer und beschränkter Art Geist auszugießen.

Man hat öfter das Geheimnis künstlerischer Wirkungen in gewissen technischen Maximen oder Handgriffen suchen wollen, besonders da wo des Künstlers Handschrift so auffallend, so persönlich und kenntlich an die Oberfläche tritt. Dem großen Haufen derer, die den Pinsel führen, imponiert Velazquez durch diesen äußeren Schein des Könnens, als der geistreiche Praktiker, der mit dem Wenigsten viel zu sagen weiß. Aber das Ungewöhnliche war, wie er die Erscheinung sah: dem Genie aber (wie die Natur)

haben noch immer für das, was es sah und wollte, auch die Mittel nicht gefehlt. Die Mittel wechseln mit den Aufgaben, ja sie können, vom Augenblick eingegeben, sehr einfach sein, wie die zum Beispiel, durch welche Rembrandt gelegentlich in Radierungen unnachahmliche Wirkungen erzielte. Es ist eine fragwürdige Weisheit, die „das geistige Wollen des Künstlers aufs engste an das technische Vermögen der Darstellung gebunden“ glaubt: noch einen Schritt weiter und man wird der Materie die Form abfragen wollen, — womit die Kunst auf den Kopf gestellt wird[1].

* * *

Velazquez (oder seinen Verehrern) war das seltene Glück beschieden, daß die bedeutendere Hälfte seiner Werke noch am Ort ihrer Entstehung beisammen geblieben ist. Sie sind nur aus den Palästen in das Museum gewandert. Dank ihrer Farbenbeständigkeit, der trocknen Luft Madrids und der langen Verschonung mit Galeriedirektoren (alten Schlags) sind sie auch fast alle von einer Erhaltung, wie man sie nicht besser verlangen kann. So vermögen wir dort das Ergebnis einer vierzigjährigen Künstlerlaufbahn in allen ihren Wandlungen zu verfolgen, dort wo Land und Leute, im Süden typischer, stetiger als bei uns, den Kommentar dazu schreiben. Denn das Leben allein nimmt den Staub und die Erstarrung weg, so die Jahrhunderte über Kunstwerke verhängen.

Wenn die erste Eigenschaft eines Werkes der nachahmenden Künste Wahrheit ist (besteht doch der Genuß zum Teil in der Wiedererkennung), so sollte man auch kennen, was der Künstler vor Augen hatte. Zwar die Dons mit den golillas und die Damen in den vertugadines sind an den Ufern des Manzanares nicht mehr zu finden; aber Rasse und Scholle haben sich wenig verändert. — Oft hört man gemalte Dinge unnatürlich nennen, weil man sie nie im Leben gesehen hat; man setzt auf Rechnung des Künstlers, was im Gegenstand lag; man verfolgt die Deszendenz der Motive, als seien sie Arcana einer Kastenüberlieferung, während sie vor jedermanns Augen lagen; man nennt eine Auffassung steif oder roh, affektiert oder ideal, wo man vielleicht bloß mit ehrlicher Protokollierung der Wirklichkeit zu tun hat. Die angeborene Gebärdensprache des Südländers erscheint dem Nordländer pantomimisch. — Man versuche aber, sich die Zeit und Umgebung ihrer Entstehung in Personalien, Zuständen und Äußerlichkeiten jeder Art, aus archivalischen, chronikalischen und dichterischen Quellen

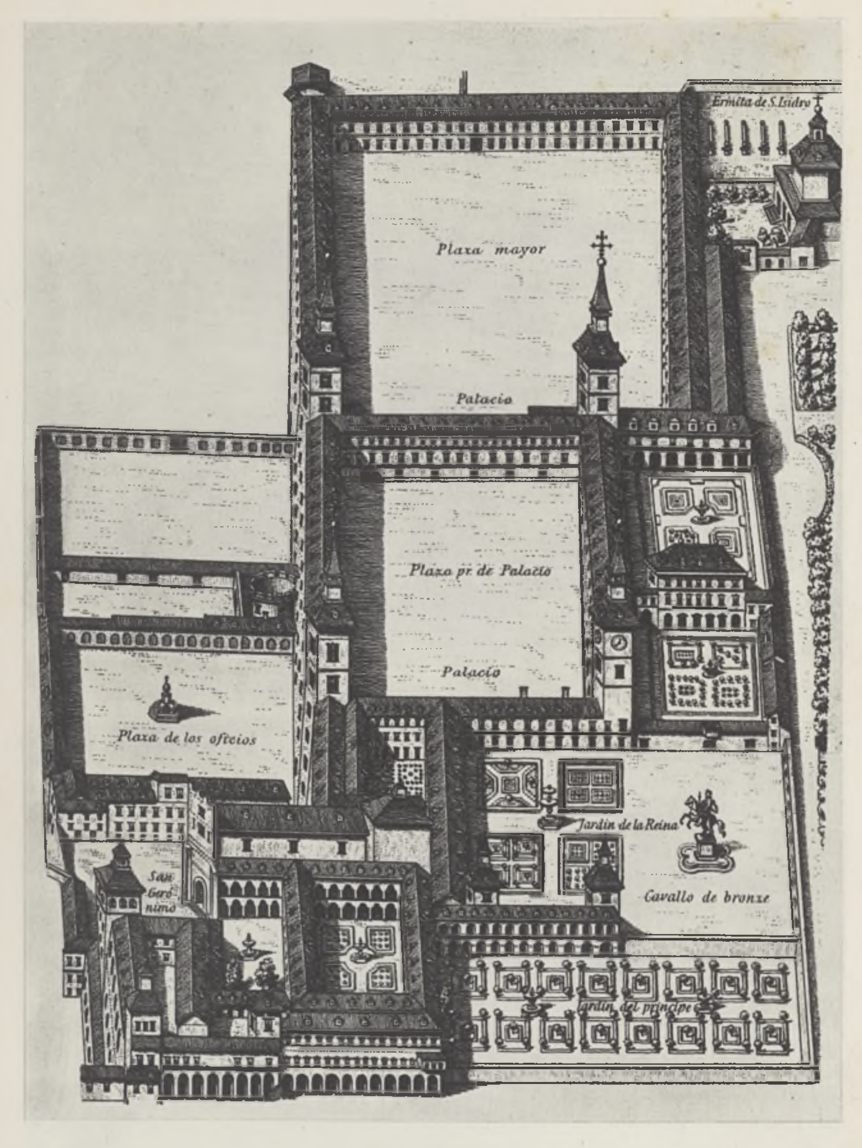
---

[1] Ch. Blanc, Rembrandt II, 22. 32. H. Ludwig, Grundsätze der Ölmalerei. Leipzig 1876, S. 40.

Ansicht von Sevilla. Deutscher Kupferstich, 1593.



Der Escorial. Spanischer Kupferstich, um 1600.



Buen Retiro.
Aus dem Antwerpener Plan der Stadt Madrid von Pedro Texeira, 1656.

lebendig zu machen. Wie oft begegnet man in Büchern, Depeschen und Versen jener Zeit Schilderungen, die auf Gemälde des Velazquez gemünzt scheinen! So erkennt man in den weiten, einsamen, entwaldeten Tälern kastilischer Berge jene Landschaften wieder, mit ihrem klaren, satten, zyanblauen Luftton und dem silbrigen Streifen ihrer Wolkenlichter und des blassen Laubgrüns, in die er seine hinreißenden Reiterbilder versetzte. Oder in den engen Gassen seiner Städte taucht ein Bauer, ein Bettler auf, der aus einem Rahmen des Velazquez herausgeschritten scheint. Das Museum selbst ist ein Teil dieses Kommentars: dort sieht man Werke von Zeitgenossen, mit denen er verkehrte, die Gesellschaft, die Parks in denen er sich bewegte, die Erzeugnisse italienischer Meister die er bewunderte, studierte, von denen er einige selbst mitgebracht hatte.

Leider hat jene Annehmlichkeit auch ihre unheimliche Seite: die Gefahr einer plötzlichen Vernichtung in Masse durch eine elementare Katastrophe wie die von 1734, im Lande öffentlichen Leichtsinns und der pronunciamentos. Eine Madrider Morgenzeitung hatte einst den Einfall, als Fingerzeig auf diese Gefahr, ihre Leser durch die Meldung von einem nächtlichen Brand des Prado zu erschrecken; denn daß dieser Palast ein ängstliches Ding ist, davon kann, wer dort gewesen ist, erzählen.

Nur wenige bedeutende Stücke sind durch den Brand von Schlössern und Kirchen zerstört worden; vieles aber ist seit den Stürmen der napoleonischen Zeit ins Ausland gewandert; fast alles was sich in Privatbesitz befand. Zum vollständigen Überblick seines Schaffens gehört die Kenntnis dieses zweiten zerstreuten — beweglichen — Teils seines Nachlasses. Es war nicht bloß der Zufall, der die Mehrzahl dieser Stücke nach England verschlug. Schon im achtzehnten Jahrhundert war hier der Geschmack an den Spaniern vorhanden; und Maler wie Wilkie, Burnet, hatten eine Verwandtschaft mit britischen Porträtisten herausgefunden.

Der Verfasser mag diese Gelegenheit nicht vorbeigehen lassen, ohne den dortigen Gemäldebesitzern seinen Dank auszusprechen, die ihm, dem Fremden, immer die bequeme, zuweilen mehrmalige Besichtigung ihrer Sammlungen und der einzelnen oft in Wohnräumen aufgestellten Gemälde gestatteten, — eine Liebenswürdigkeit, die ihnen wohl als selbstverständlich galt, immerhin aber, im Gesamtbild der Erinnerung, einen hervorleuchten den Eindruck zurückläßt. Sonst hätte dieses Buch ja nicht geschrieben werden können. Es wurde auch zu guter Stunde unternommen vor der beginnenden Zerstreuung der Schätze, die man damals noch fast wie ein nationales Fideikommiß betrachtete.

Während das Madrider Museum immer ohne Nebenbuhler bleiben wird, schon als Besitzer der fünf großen Historien, so fehlen ihm doch manche merkwürdige Stücke, ja ganze Klassen von Darstellungen. Dahin gehören die Volks- und Küchenstücke seiner Jugendzeit, die Typen der hohen Klerisei, und mit einer Ausnahme, die Bildnisse nicht königlicher Damen, nebst dem Unikum einer Venus. In lieblichen, mit dem Schmelz zarter Jugend und schimmerndem Schmuck ausgestatteten Frauen- und Kinderbildern übertrifft die Wiener Galerie Madrid. Endlich sind die Szenen der Jagd und Reitbahn alle in England, und eine echte Originalskizze. Dieser Reichtum wurde zuerst auf der Manchester-Ausstellung (1875) offenbar.

LITERATUR

Velazquez' Name erscheint gedruckt zuerst in den „Dialogos" des ihm nicht wohlwollenden Italieners Vincenz Carducho (1633), bei einer Aufzählung der Gemälde des königlichen Palastes[1]. Die frühesten, ganz zuverlässigen Nachrichten von seinem Jugendleben enthält die „Kunst der Malerei" des Schwiegervaters Pacheco (1648). Der Bericht über die italienische Reise, mit dem er schließt, ist ohne Zweifel brieflichen Mitteilungen entnommen[2]. Seine spätere Malweise hat Pacheco im fernen Sevilla wohl nicht mehr kennen gelernt; für ihn war er ein Kunstverwandter des Ribera: damals nannte man ihn den zweiten Caravaggio. Vierundsechzig Jahre nach seinem Tode erschien die ausführliche Lebensgeschichte im Museo pictórico (1724) des Malers Antonio Palomino Velasco. Dieser spanische Vasari ist schon 1678 in Madrid beschäftigt gewesen; 1688 wird er königlicher Maler; er sah in den Palästen noch alles, wie es Velazquez zurückgelassen hatte, benutzte Archive und Aufzeichnungen von Künstlern, die jenem nahe gestanden, wie des Juan de Alfaro[3]. Er konnte also noch aus direkter Überlieferung schöpfen; in der Tat beschränkt sich das, was Spätere hinzugetan haben, auf einzelne Berichtigungen und Zusätze. Aus dem Museo stammt alle Kunde über Velazquez und die spanische Malerei überhaupt bis ins vorige Jahrhundert. Seine Vidas wurden 1739 ins Englische, 1749 ins

[1] V. Carducho, Diálogos de la pintura. Madrid 1633. Neue Ausgabe, S. 350.

[2] F. Pacheco, El Arte de la Pintura. Madrid 1648. N. A. I, 134ff. II, 15f., 127, 135.

[3] Palomino, Museo pictórico III. Madrid 1724. 400: Dexó Alfaro en su Expolio varios Libros, y Papeles muy cortesanos; entre ellos algunos Apuntamientos de Velazquez, su maestro . . . que nos han sido de mucha utilidad para este tratado. 353: á quien se debe lo mas principal de esta Historia.

Französische und 1781 auch ins Deutsche (Dresden) übersetzt; d'Argenvilles Artikel (1745) ist nur ein Auszug. Antonio Ponz in seiner Kunstreise (Madrid 1772ff.) brachte einige Bilderbeschreibungen; Cean Bermudez benutzte für sein Diccionario (1800) Aufzeichnungen von Zeitgenossen, wie die (unbedeutenden) der Maler Juan Rizi und Lazaro Diaz del Valle (1659), diese sind noch abschriftlich vorhanden. Die „Diskurse" eines befreundeten Kunstgenossen, Jusepe Martinez, neuerdings herausgegeben von Valentin Carderera (1866), enthalten einiges Merkwürdige. Anschaulich und weltbekannt wurde Velazquez jedoch erst im neunzehnten Jahrhundert, durch zwei Ereignisse. Das eine war der dem Könige Ferdinand VII von seiner zweiten Gemahlin Maria Isabel de Braganza eingegebene Beschluß, die Gemälde der Schlösser von Madrid und San Ildefonso in einer Galerie zu vereinigen; sie wurde in dem unter seinem Vorgänger Carl III von Villanueva als Naturhistorisches Museum erbauten Palast im Prado der Öffentlichkeit übergeben (1819). Das andere Ereignis war die Zerstreuung spanischer Gemälde seit den Kriegszeiten über Frankreich und England. Selbst auf das schon früher im Ausland vorhandene ist man erst seitdem aufmerksam geworden. Manche Bilder in Frankreich und Italien, in den Schlössern des Österreichischen Kaiserhauses, in der Dresdener Galerie u. a. waren bis dahin verborgen oder liefen unter falschen Bezeichnungen, besonders des Rubens; nur das Porträt im Palast Doria Pamfili hat stets den richtigen Namen behalten, der auf dem Briefe in der Hand seiner Heiligkeit zu lesen war. Seitdem wurde aus dem Namen Velazquez allmählich eine bestimmte Gestalt. Er ist nun in den Kunstkreisen von Paris und London eine viel besprochene Persönlichkeit, welche die Künstler ebenso wie die Kenner, Käufer und Dokumentensucher lebhaft beschäftigt. Kaum dürfte es eine Größe der Vergangenheit geben, die die Maler in dem Grade interessiert und aufgeregt hat wie Velazquez. Sein Einfluß macht sich auch alsbald bei einer Reihe mehr oder weniger hervorragender Maler, zuerst in Frankreich fühlbar, nicht immer in erfreulicher Weise. Von Ausländern haben sich zuerst die Engländer über ihn vernehmen lassen. Richard Cumberland, der Maler, hat uns noch den Eindruck des Reiterporträts im neuen Bourbonenpalast geschildert. Die erste lesbare Biographie verdankt man Sir William Stirling Maxwell, einem schottischen Baronet (geb. 1818, gest. 1878). Sie erschien in dessen „Annalen der Künstler Spaniens", London 1848, S. 576—688, dann erweitert 1885 als Buch. Stirling war ein vornehmer Schriftsteller, nicht bloß darin, daß er seine Sachen nicht in den Handel gab. Sein Werk

gehört zu denen, wo man sich in guter Gesellschaft fühlt. Es wendet sich allerdings an den verwöhnten Geschmack seines Publikums, ist „boudoirfähig"; aber er zitiert wie ein Gelehrter. Auf kleinem Raum gibt er viele entlegene, immer interessante Daten und Curiosa: wie sie nur ein solcher Bibliophile zusammenbringen konnte; „eine Olla potrida, sagt Ford, stuffed with savouries, den nationalen Knoblauch nicht zu vergessen". Doch war Sir William mehr Historiker, Heraldiker, Literator, als Kenner, wiewohl ein geschickter Zeichner. Er verweilt mehr bei graphischen Schilderungen großer Staatsaktionen und Feste, als bei malerischen Merkmalen und Methoden, die Prosper Mérimée unter seinen zahlreichen Notizen vermißte[1]. Diese Annalen, die er übrigens sehr jung verfaßte, sind doch nur eine elegante Umschreibung jener Palomino und Bermudez, in englischer Sauce, im Grund nicht mehr als was der fleißige Fiorillo einst in Göttingen zustande brachte (1806); nur belebt durch die Lichter und Farben seiner Reiseeindrücke, durch die Perspektiven und Anekdoten der Geschichte die ihm vertraut war.

Stirlings Biographie wurde auch ins Deutsche (1856) und Französische (1865) übersetzt, mit Catalogue raisonné von W. Burger, hier seit 1888 ersetzt durch eine selbständige Arbeit von Paul Lefort. Reicher an neuen feinen und eindringenden Bemerkungen ist in der Revue des deux mondes (1894) erschienene Essay von Emile Michel. Wenn Stirling mehr aus Büchern schöpfte, so waren W. Burgers (Théodore Thoré) Aperçus ganz aus dem Kontakt mit den Originalen gewonnen, wie eine stenographierte Causerie in Salon und Museum. Dieser scharfsichtige Kritiker moderner und alter Maler war seiner Zeit anregend sogar in der Methode des Studiums der Meister; daß er an dem Parteistreit der Gegenwart teilnahm, gibt ihnen oft eine beißende Würze. Er war einer jener geborenen Maler, die sich statt des Pinsels der Feder bedienten. Seine Noten, einnehmend durch die Unmittelbarkeit des Eindrucks hinterlassen eine Sehnsucht die Bilder zu sehen, von denen sie bestimmte Ahnungen erwecken. Bei aller leidenschaftlichen Einseitigkeit sind sie immer lehrreich, ja oft zutreffender als manche gelehrte Bücher, weil der Beobachter echte Empfindungen ausdrückt, die das Schreibtischfieber des Monographisten leicht verfälscht.

Seit den sechziger Jahren haben auch die Spanier Vorarbeiten geliefert für eine durch archivalische Funde ergänzte Geschichte des jetzt als ihr erster gefeierten Malers. Indes ist nicht viel mehr

---

[1] Revue des deux mondes 1848. XXIV, 639ff. Richard Ford, der Verfasser des vortrefflichen Murray für Spanien (zuerst 1845) war mehr Kenner; von ihm ist der Artikel in der Penny Cyclopaedia.

zum Vorschein gekommen als Aktenstücke über Hofämter, Gehalt, und Berichte aus dem Palastmarschallamt über Miseren[1]. Bis jetzt ist kaum ein Brief von ihm gefunden worden; und doch wird uns von seiner Korrespondenz mit Rubens, mit dem Maler aus Murcia, D. Nicolas de Villacis berichtet[2]. Eine interessante Entdeckung schien seine neuerdings ans Licht gezogene Memorie über die Gemälde im Escorial; wir werden sie als Mystifikation kennen lernen.

Übrigens enthalten die handschriftlichen Schätze der Bibliotheken und die Archive noch anderes Wissenswerte außer den Inventarisierungen seiner Gemälde und dem Einblick in seine Tätigkeit als Verwalter und Ordner des königlichen Gemäldeschatzes. Auch die politischen Korrespondenzen, besonders der italienischen Archive geben über die Zustände Spaniens und seiner Hauptstadt, die Chronik des Hofes und die im Leben des Velazquez auftretenden Personen oft dankenswerte Aufschlüsse und Lichter. Die Biographie eines Künstlers, der wie er Spiegel seines Zeitalters ist, würde ohne Orientierung in diesem wie das Fragment einer verlorenen Handschrift sein. Aber diese Orientierung muß man nicht bloß in Geschichtswerken suchen, um banale kulturhistorische Einleitungen zu kompilieren, eher in Tagebüchern, Korrespondenzen, Komödien der Zeit.

Gregorio Cruzada Villaamil (geb. 1832, gest. 1885), der Herausgeber der stattlich angelegten, aus Mangel an Teilnehmern bald eingegangenen Kunstzeitschrift El Arte en España (1862 bis 1870), Verfasser einer Schrift über Rubens als spanischen Diplomaten (Madrid 1876), hat auch die für das Studium der spanischen Malerei dieser Zeit unentbehrlichen Malerbücher des Carducho und Pacheco (fast unauffindbar) wieder herausgegeben, und die Akten des Ordensarchivs von Uclés über Velazquez' Adelsproben veröffentlicht (1874). Zuletzt hatte er dokumentierte „Annalen" des Velazquez zu drucken begonnen, als den auch politisch tätigen Mann ein plötzlicher Tod seinen Freunden entriß. Diese Annalen wurden nie der Öffentlichkeit übergeben. Endlich hat sich auch Nordamerika an den Velazquez-Studien beteiligt, mit dem in seiner Art einzigen „beschreibenden und historischen" Katalog von Charles B. Curtis in New-York[3].

* * *

[1] Documentos inéditos para la Historia de España. Tomo LV. 1870. S. 398ff.

[2] Beachtenswert ist des Sevillaner Advokaten Jose M. Asensio Schrift über den Schwiegervater des Velazquez: Pacheco y sus obras, Sevilla 1876, die auch die Mitteilungen aus dem Kirchenbuch enthält.

[3] Velazquez and Murillo. A descriptive and historical Catalogue of Ch. B. Curtis. London 1883.

Man hört zuweilen klagen, wie wenig in diesen Büchern des Meisters Persönlichkeit deutlich und lebendig hervortrete, als ob es den Verfassern an dem hierzu erforderlichen Sinn gefehlt habe. Aber wir besitzen eben keine Briefe noch Tagebücher, weder von ihm noch von seinen Bekannten; was er einst aus Rom und Neapel nach Madrid, und aus Madrid nach Sevilla geschrieben, hat Unwissenheit der Besitzer oder Mangel literarischen Verkehrs zu Grunde gehen lassen. Die Spanier verfaßten selten Memoiren, aus Bequemlichkeit und Verschlossenheit. Die trockenen Chronisten jener Tage haben von wichtigeren, ich wollte sagen, nichtigeren Dingen zu erzählen. Zuweilen ist er besungen worden, aber diese übrigens zum Teil gehaltvollen Verse (II, 67) beschäftigen sich bloß mit den Tugenden seines Pinsels. Freilich liegt das Leben eines Künstlers in seinen Werken: auch diese sind in unserm Fall nicht so geartet, daß daraus ein biographischer Roman ergrübelt werden könnte. Aber dem wird vielleicht noch abgeholfen werden, wenn auch ihn einmal ein schnellfingriger Träumling zu seinem Opfer erwählt.

Doch dürfte auch ohne Hellsehen aus dem Überlieferten Aufschluß über den Menschen im Künstler zu gewinnen sein. Aus dem Charakter stammte der Wahrheitssinn, der seinen Werken den einzigartigen Wert verleiht. Redlichkeit und Stolz waren die Grundzüge dieses Charakters. Auch dadurch leuchtet er in seiner Zeit. „Im goldenen Zeitalter war die Geradheit an der Tagesordnung, in diesem eisernen ist es die Arglist“[1]. Nichts ist von ihm überliefert, was ihn des Neids, der Rachsucht, der Herrschsucht verdächtigen könnte; auch sein Ehrgeiz ging wahrscheinlich nur darauf, was seines Berufs war, tadellos zu machen, und nur das zu machen, was niemand sonst so gut gemacht hätte. Denn bei seiner Gunst und dem ihm täglich offenen Ohr des Monarchen hätte er an manchen auch für einen Künstler seiner Art lockenden Unternehmungen sich Anteil sichern können, den er andern überließ, ja verschaffte: selbst die Eitelkeit, ein Mann von Einfluß zu sein, scheint er wenig besessen zu haben. Seine Gewohnheit war, Künstler, fremde und einheimische zu fördern. Gerühmt wird seine witzige Schärfe im Gespräch, aber unter seinen bonmots findet sich kein gehässiges Urteil (die am ehesten aufbehalten werden). Während sonst Künstlern die Neigung der Käufer und Patrone zu den Größen der Vergangenheit verdrießlich ist, hat Velazquez viel Zeit und Mühe auf Beschaffung und günstige Aufstellung alter Gemälde verwandt, ja sich zu Ausführung von Ankaufskommissionen er-

---

[1] Floreció en el siglo de oro la llaneza, en este de hierro la malicia. B. Gracian, Oraculo 219.

boten. Sein Stolz war es, der Eitelkeit nicht aufkommen ließ; nicht umsonst führte er einen sehr vornehmen Namen. Rubens gefiel seine Bescheidenheit: er mag dessen umfassenderen Genius gern anerkannt haben, weil er ihn begriff, obwohl er ganz genau wußte, wessen er sich rühmen dürfe: „er habe noch keinen gefunden, der einen Bildniskopf ordentlich zu malen verstehe", sagte er einmal zum König. Aber sein klarer kühler Verstand — und sein Selbstgefühl — bewahrte ihn vor der Versuchung, die seinem Talent gezogenen Grenzen zu überschreiten. Eine gute Dosis echt spanischen Phlegmas nicht zu vergessen! Hierüber klingen die Äußerungen hoher Personen widersprechend. Bald wird dies notorische Phlegma bedauert, bald seine Promptheit in Erledigung der Aufträge gerühmt; aber jenes geschah, als er zögerte, Rom zu verlassen, dies, als der Vergleich seines Tempos mit flandrischer Umständlichkeit sich aufdrängte[1].

Daß er nach einem Menschenalter königlicher Nähe und Gunst kein reicher Mann geworden war, ja sich öfters (z. B. noch 1636) in großer Not (necesidad) befand, macht ihm mehr Ehre als Titel und Orden. In der Überschätzung solcher Äußerlichkeiten lag wohl seine einzige Schwäche. Leider hat gerade diese Menschlichkeit seine Schaffenserfolge geschädigt. Die Geschäfte, Quälereien, Intrigen, Finanznöte, von den Ämtern unzertrennlich, hat er mit Geduld und Schweigen ertragen: als seines Königs Dienst. Er hat wohl nie dauernd einen Feind gehabt.

Unter dem Himmel Andalusiens, in der üppigsten Stadt Spaniens geboren und groß geworden, hatte er nach Pachecos Zeugnis als Jüngling seine limpieza bewahrt. Damals vertraute jener ihm das Glück seines einzigen Kindes. Diese frühe Ehe hat ihm den hochstrebenden Lauf nicht gehemmt, aber an Klippen vorbeigeholfen; auch inmitten der angefaulten Gesellschaft der Hauptstadt ist er sich selbst treu geblieben. Die Häuslichkeit war ihm ohne Zweifel Quelle ungetrübten dauernden Glücks. Die verächtlichste Art der Eitelkeit, sich auch in Ton gewordenen Torheiten und Nichtswürdigkeiten der Kaste gleichzustellen, blieb ihm fremd. In seinen Malereien ist nichts von jener unmännlichen Sinnlichkeit, die es andern erleichterte, sich gelegentlich, im Herabsteigen zu dem Kunstpöbel, an die niedern Seiten der menschlichen Natur zu wenden.

Er war nicht nur, nach dem Zeugnis der Standesgenossen, ein spanischer Edelmann wie er sein soll, sondern auch ein bürgerlich rechtschaffener Mann, und ein reiner Mann.

---

[1] S. Band II, 177, 369: Los pintores deste pais son mas flemáticos que el Sr. Velazquez, schreibt Ferdinand, 26. Mai 1639. Dagegen F. Testi II, 88.

Darin erinnert er uns an Albrecht Dürer — von dessen peinlich minutiösem Fleiß und schwerfälligen Geschmacklosigkeiten freilich seine resolute und elegante Malweise sehr weit abzuliegen scheint, — ebenso wie ihm dessen theoretischer Hang und die unerschöpfliche Erfindung abging. Aber die Lauterkeit und Bescheidenheit einer anima candida, die strenge Wahrhaftigkeit bis zum rücksichtslosen; der scharfe durchdringende Blick in die Natur und die Exaktheit des Anschlusses an die Natur: die Religiosität ohne Phrase und Schwärmerei, — das sind gemeinsame Züge, die wohl diese Zusammenstellung nicht zu kühn erscheinen lassen.

* * *

Die wahre, innere Geschichte eines Künstlers ist, wie gesagt, in seinen Werken zu finden. Die Feststellung des Werks unseres Velazquez würde nicht viel Mühe machen, wenn es von ihm weiter nichts gäbe als was jene alten spanischen Biographen und Periëgeten in den königlichen und einigen Adelspalästen vorfanden. Nun offenbart uns freilich ein Blick in den Katalog von Curtis die für den ersten Eindruck fast verzweifelte Menge der zerstreuten Sachen. Vieles wird ein geübtes Auge sofort fallen lassen, doch sind auch manche Stücke ersten Ranges in dieser Diaspora.

Der Verfasser hat alles Zugängliche zu sehen gesucht und in mählicher Schärfung des Blicks, bei erheblichen Stücken nicht geruht bis er ins reine gekommen zu sein glaubte. So konnte er eine kritische Grundlage schaffen, auf der andere weitergebaut haben.

Mehrere Schriften sind durch sein Buch und die Londoner Übersetzung von A. H. Keane (1889) angeregt worden. Doch diese Werke, von R. A. M. Stevenson, Sir Walter Armstrong und besonders das musterhaft ausgestattete, in französischer Sprache erschienene Prachtwerk des spanischen Malers Aureliano de Beruete (1898) sind nach andern Gesichtspunkten gearbeitet; ihre Beurteilung ist hier nicht am Platze. Sr. Beruete hat sich in langjährigem Verkehr mit dem Madrider Gemäldevorrat seine Vertrautheit mit dem Meister redlich erworben, er verdient mit seinem Votum gehört zu werden, mehr als manche andere, die auf diesem Felde marodiert haben. Sein Verdienst sieht er selbst darin, daß er zuerst (?!) die Masse der bisher nicht hinreichend beleuchteten, unechten Stücke kritisch gesichtet habe, wobei 83 authentische übrigbleiben. Das schön illustrierte Werk schmückt eine Vorrede Mr. Léon Bonnats, des eminenten Porträtisten der Herren Thiers

und Grévy, der hier das Werk seines Freundes als „das definitive über Velazquez“ präkonisiert[1].

In der ersten Ausgabe meines Buches hatten manche Beanstandungen namhafter Stücke, besonders aus Privatbesitz, Anstoß gegeben. In der zweiten Ausgabe dürfte eher die Behauptung inzwischen angefochtener Werke einigem Kopfschütteln begegnen. Zuweilen sind die Gründe gegeben oder angedeutet worden, in andern Fällen erschien dies nicht notwendig. Nur eine allgemeine Bemerkung! Es gibt keine Rezepte und keine Goldproben der Echtheit; auch unbestrittene Meisterwerke können nicht als solche verwandt werden. Nur die Mittelmäßigkeit, eingeschlossen in die Schranken ihres Vermögens, bleibt sich unerbittlich gleich: „nur das Gemeine verkennt man selten“. Einen Künstler dieses Ranges, der sich oftmals wandelt und erneuert, dessen Ich in steter Wechselwirkung mit dem Nicht-Ich steht, ihn kann man sich, unter dem Wechsel der Aufgaben, der Neigung, der Umgebung nicht als auf ein und dasselbe Niveau eingeschworen denken.

Ist es ein größeres Unglück für den Juwelier, eine falsche Perle als echt einzukaufen, oder seine echte als falsch wegzugeben? Der Geldschaden mag derselbe sein; ärgerlicher aber ist doch wohl das zweite. Der erste Eindruck kann den Gescheitesten täuschen; einen alten Besitz wegwerfen ist fataler. Vor Zeiten galt etwas Skepsis auch in betreff eigener Einfälle für klug, besonders in Dingen wo Empfindung und Phantasie mit dreinreden und strenge Beweise nicht zu führen sind. Baltasar Gracian rechnete auch die Glaubensstärke an eigene Meinungen zur menschlichen Narrheit. Todo necio es persuadido, y todo persuadido necio (Nr. 185). Dies ist eines seiner auch heute noch beherzigenswerten Paradoxen.

Die großen periodischen Wandlungen der Malerhandschrift lassen sich leicht ermitteln. Aber mit Gewalt alle Bilder aufs Jahr datieren wollen, kann zu Selbsttäuschungen führen. Wie selten bestätigen nachkommende urkundliche Aufschlüsse die Vermutung! Eine Reihe von Erscheinungen nimmt bei anhaltender Beschäftigung im Kopf von selbst eine gewisse feste Verkettung

---

[1] *Inzwischen ist von Beruetes Buch noch eine veränderte englische Ausgabe (1906) herausgekommen, und eine deutsche, von Valerian v. Loga besorgt.*

Von anderen Schriften, die seit Erscheinen der vorigen Auflage dieses Buches veröffentlicht wurden, seien hier genannt: A. de Beruete y Moret, The school of Madrid, London 1909; A. L. Mayer, Die Sevillaner Malerschule, Leipzig 1911; derselbe, Kleine Velazquezstudien, München 1913; V. v. Loga, Zur Zeitbestimmung einiger Werke des Velazquez, Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen 1913, S. 281ff.; Velazquez, in der Folge „Klassiker der Kunst“, 3. Aufl., Stuttgart 1914, besorgt von V. v. Loga; Fr. J. Sanchez Cantón, Los pintores de Camara de los Reyes de España, Boletin de la Sociedad Española de Excursiones, Madrid 1914—16.

an: man staunt, wie der Autor allmählich seiner Sache so sicher geworden ist, als habe er dem Meister vor der Staffelei über die Schulter geschaut. Es ist vorgekommen, daß drei gleichzeitige Biographen dasselbe Gemälde in drei Perioden verlegt haben! Man stellt sich die chronologische Folge der Werke und ihrer Stilwandlungen oft zu stetig und gradlinig vor: wie die physiologischen Wandlungen eines Organismus; man übersieht die mancherlei Perturbationen und Unterbrechungen dieser Linie durch Stoffe, Umgebung, Zufall. Überhaupt, die ausschließliche Betrachtung dieser Erscheinungen nach der Kategorie der Zeit ist nicht immer der echten Einsicht förderlich gewesen. Der Begriff der Entwicklung, fruchtbar, wenn mit Verstand und treuem Sinn für das Tatsächliche angewandt, lenkt die Aufmerksamkeit hier ganz auf jene mit den Altersstufen zusammenhängenden Veränderungen, die überall typisch ähnlich, doch den wahren Künstlercharakter nicht erklären. Er hat im verflossenen Säkulum, von Hegel bis Darwin, fast wie eine Zwangsvorstellung, auch die Kunstliteratur beherrscht, aber zuweilen eher von der Ermittlung des wahren Zusammenhangs der Dinge abgelenkt. Die historische Phantasie durchschreitet an seiner Hand mit Siebenmeilenstiefeln die Jahrhunderte, da gelingt es leicht, tendenziöse Luftgebilde wissenschaftlich zu drapieren. Vollends die plumpe Übertragung des Wortes Fortschritt von den materiellen Kulturerscheinungen auf die des höheren geistigen Lebens, die trotz des Widerspruchs der Geschichte und trotz ihrer Langweiligkeit noch immer auftaucht, verrät auch Verkennung des Rangs der Kunst.

Historie und Philosophie sind Dinge, die auf verschiedenen Blättern stehen, und Geschichtsbücher sind nicht der Ort zur Propaganda von Doktrinen, — auch abgesehen von dem Nachteil, daß solche die Erzählung durchsetzende Doktrinen, wenn aus der Mode gekommen, den Text ungenießbar machen.

Sobald das Urteil, statt seine Kriterien in der gründlichen, liebevollen, vorurteilslosen Erforschung der Werke zu suchen, unter den Einfluß der Tagesmeinung gerät, ergeben sich die wunderlichsten Verschiebungen in Schätzung des Werts, der Zeitfolge, sogar der Authentie. So ist es vorgekommen, daß man hervorragende Originale, wenn sie zu dem dem Velazquez zugeschriebenen Impressionismus oder Amorphismus nicht paßten, entweder herabsetzte — wenn die Zeugnisse unanfechtbar waren; oder leichten Herzens verwarf, wenn jene fehlten, trotz gewichtiger innerer Gründe. Man hat Gemälde, die zufällig in unfertigem Zustande belassen wurden, oder bloße Studien waren, oder als dekorative Nebenarbeit flüchtig abgetan, zu Paradigmen eines beson-

deren originellen Stils erhoben. Derselbe Kritiker redet entzückt über ein Frauenbild, das nicht viel mehr ist als ein groteskes Kostümstück, von dem Maler, der in ihm nur einen Minimalteil seiner Fähigkeiten zu zeigen vermochte, in Ungeduld über solches Martyrium mit hastiger Eile für den flüchtig blendenden Eindruck hergestellt, — während er nur Achselzucken hat für eine Szene aus der großen Geschichte, wo der Meister eine bedeutende, erschütternde Handlung, wie sie ihm in seinem Leben nur einmal geboten worden ist, mit allen Kräften seines Geistes und Herzens und allen Mitteln seines Kunstvermögens, und mit einer Mächtigkeit heraufbeschworen hat, daß man sie miterlebt zu haben glaubt! Die Kunst ist eine Frucht am großen Baume nationaler Kultur, aus dessen Triebkraft keimend und unter der Gunst von Licht und Luft, Boden und Pflege reifend: diesem Verhältnis sollte ihre Darstellung gerecht werden. —

* * *

An dieser Stelle möchte der Verfasser noch einmal des hohen, vielbeklagten Namens gedenken, der beim ersten Erscheinen des vorliegenden Buches, vor fünfzehn Jahren [1888], auf dessen Widmung stehen durfte. Kaiser Friedrich hatte auf seiner spanischen Reise, beim Besuch des Pradomuseums, sich ganz besonders von Velazquez angezogen gefühlt, seiner Bewunderung des Meisters lebhaften Ausdruck gegeben und Bemerkungen über ihn aufgezeichnet. Leider hat er das vollendete Werk nicht mehr sehen sollen.

ERSTES BUCH

SEVILLA

Naturae gaudentis et lascivientis opus.
Ludovicus Nonnius.

Es ist ein allgemein menschlicher, wiewohl je nach dem Naturell mehr oder weniger lebhafter Trieb, bei Personen, die einen tiefen Eindruck zurückgelassen, mögen sie nun Dauerndes für Nation und Menschheit geschaffen haben, oder nur der Spielball eines außerordentlichen Geschickes gewesen sein, sei es endlich, daß wir sie bloß geliebt, auch die Äußerlichkeiten ihres Daseins kennen zu lernen, besonders in seinen Anfängen. Wir fragen nach dem Platz wo sie geboren, nach den Bergen deren Luft sie als Kinder geatmet, wir wollen an ihrem Grabe stehen; erkundigen uns nach Vorfahren, Lehrern, Kameraden. Solchem Trieb pflegt man in Lebensbeschreibungen Rechnung zu tragen, besonders bei Menschen deren Wirkungskreis im Reiche der Phantasie lag.

Dies Bedürfnis, gegründet auf ein einfaches psychologisches Gesetz, ist etwas ganz anderes als das wissenschaftliche Problem, den Mann und sein Werk nach Zeitbegriffen und ursächlichem Zusammenhang zu erklären. Die zufällige Örtlichkeit wo jemand die Hand des Schicksals erfahren hat, der Baum der dort ragte, der Ruf eines Vogels, der Qualm eines Feuers gräbt sich unauslöschlich dem Gedächtnisse ein, und diese bedeutungslosen Dinge erhalten die magische Kraft, jenes Erlebnis und unseren damaligen seelischen Zustand heraufzubeschwören. Daher sind wir so geneigt, den Einfluß der Umgebung zu überschätzen. Aber die Umgebung macht den bedeutenden Menschen nicht, sie wirkt nur zusammen mit Talent, Schicksal und Wille. Der Wille aber ist von allen diesen Faktoren die stärkste Kraft. Ohne den Willen sind die anderen drei fast nichts, der Wille aber kann ihre Ungunst teilweise aufwiegen. —

Die Erscheinung des Velazquez ist für uns auf das engste verknüpft mit dem historischen Bilde des spanischen Hofs und der Hauptstadt Madrid in den letzten Zeiten der habsburgischen Dynastie. König Philipp stand er vierzig Jahre lang als sein Lieblingskünstler zur Seite, von ihm unzertrennlich, in seinen Schlössern wie zu Hause. Diesen Herrn, die Seinigen

und den Hof war seine Lebensaufgabe zu schildern. Aber er war von Geburt kein Kastilier; er war ein Sohn von Sevilla, ein Südspanier von portugiesischem Geblüt. In Andalusien hat er gelebt bis zu dem Zeitpunkt, wo er das Leben und sich selbst begriff, ganz genau wußte, was er wollte und wozu er bestimmt war.

* * *

Was Sevilla in früheren Tagen gewesen, das braucht man bis jetzt noch nicht bloß in Archiven auszugraben oder unter Ruinen zu ahnen. Noch steht der Minarett des nebelhaften Baumeisters Gever und der Orangenhof der Moschee mit der puerta del perdon; der Alcazar Don Pedros mit seinem Garten, bis heute das königliche Haus, wie der Palatin zur Zeit der Ottonen; und die Kathedrale, von den Domherrn während einer Sedisvakanz beschlossen, nach der Sage in einer Art babylonischer Aufwallung: „Lasset uns eine Kirche bauen, so groß, daß uns die Nachwelt für Narren halten soll"[1]. Dies klingt allerdings gut erfunden, andalusisch, und von spanischem Humor. Sie ist ein Bau ohne Baumeister und Erbauer, ein Werk vieler Geschlechter von Domherrn, Dechanten und Erzbischöfen, und ganzer Kolonien fremder und nationaler Künstler.

Sevilla war lange vor Kolumbus die blühendste und schönste Stadt der Monarchie; „die Ausnahme der Zeiten und der Neid der Städte"[2]. Navagero fand sie den italienischen Städten ähnlicher als irgendeine andere des Reichs. Sevilla, schreibt der Florentiner Serrano, gilt, als Hauptstadt der besten Provinz und durch seinen Handel, für die reichste Stadt Spaniens (7. Februar 1637).

Sevilla war stolz auf diesen Reichtum, wie auf seine Devotion, auf die Eleganz der Wohnungen und die grandiosen Werke der Barmherzigkeit, die Schönheit seiner Frauen und die Tapferkeit seiner Edlen. Nicht immer war Sevilla ein Sybaris gewesen; lange erhielt sich der Geist der hoch vom Norden gekommenen Geschlechter der Reconquista. Man betrachte die Grabmäler der Rivera und Ponce de Leon in der Universidad: da ist die Schlummerstatue des Gründers Per Afan de Rivera, gestorben 1423 im 105. Lebensjahr, „der (wie die Inschrift sagt) sein Leben verzehrte im Dienste Gottes und von fünf Königen", die seines Sohnes Diego Gomez, der wie der Vater „sein ganzes Leben im Maurenkrieg verbrachte".

---

[1] A. Ponz, Viage en España IX, 3.

[2] Esta excepcion de los tiempos, envidia de las ciudades. Alarcon, Ganar amigos I.

Sevilla war eine Welthandelsstadt geworden. „Es wäre ein ebenso großes Wunder, sagt Alarcon, in Madrid einem Frauenzimmer zu begegnen, das nicht bettelt, wie in Sevilla einem Kavalier, der nicht einen Anflug vom Handelsmann[1] hätte." Es gab eine Zeit, wo Schiffe bis zu vier- bis fünfhundert Tonnen den Guadalquivir heraufkamen und die Ladung am Molo löschten, an der Torre de oro. Die Flut stieg bis zwei Meilen über Sevilla hinauf. Ihr Handel führte nach dem Norden Öl, Wein, Zitronen und Orangen, nach Kastilien Goldstoffe, Doppeltaft und Sammet, das Seidengewerbe beschäftigte noch immer Tausende[2].

So kam es, daß im Lauf des sechzehnten Jahrhunderts der Reichtum mit unerhörter Raschheit zunahm, als die Stadt das große und einzige Tor des Verkehrs mit der neuen Welt war, und die Silberflotten hier wie später in San Lucar und Cadiz aus- und einliefen. Dort wurden die Wimpel und Standarten gemalt, welche Spaniens Schild über die Weltmeere trugen. Die Casa de Contratacion hatte die Gerichtsbarkeit über den Verkehr mit den Kolonien und seine Kaufherren das Monopol des überseeischen Handels. Sie beherrschten die alten Handelsstädte der Mittelmeerländer und selbst des Nordens, deren Kaufleute ihre Waren nach diesem Hauptstapelplatz der damals weltbeherrschenden Halbinsel brachten. „Sevilla, sagt Thomas Mercado, ist die Hauptstadt aller Kaufleute der Welt: vor kurzem noch lag Andalusien am Ende der Erde, jetzt ist es ihr Mittelpunkt geworden"[3]. Die Einkünfte und Zölle, der Wert des Besitzes, die Volkszahl ging rasch in die Höhe. Dieser Handel hatte ganz neue Bevölkerungsschichten herangezogen. Es gab nun drei scharf unterschiedene Klassen: die Eingeborenen, Nachkommen der Kolonisten und der Reste alter Einwohner, Adel und Volk, gemessen, tapfer, begütert, von ihren Einkünften oder ihrer Hände Arbeit lebend, die nicht außer Land gingen. Die fremden Geschäftsleute: von ihren Kolonien sind noch die Straßennamen übrig: deutsche, vlämische, französische, italienische. Endlich die Müßiggänger, die Fracassas, die Spieler, aus denen gelegentlich Banden zum Kampfe gegen die Morisken geformt wurden. Das alles fand kaum Platz: „Hier ist selbst der Strom bewohnt, wie in China."

---

[1] Es segunda maravilla un caballero en Sevilla, sin ramo de mercader. Idem, El semejante de sí mismo I.

[2] Reisebeschreibung des Diego Cuelbis aus Leipzig a. d. J. 1599, Handschrift des Britischen Museums. Noch im Jahre 1673 hatte Sevilla 405 Seidenwebstühle.

[3] Weiß, L'Espagne I, 24.

Eine rasche Umwandlung des Lebens und Aussehens der Stadt folgte. „Die Schätze Indiens, sagt Zúñiga[1], zogen den Handel aller Völker an, und brachten eine Überfülle alles dessen was in der Welt köstlich heißt, in Kunst und Natur." Gerade die Regierung Philipps III, die Zeit von Velazquez' Jugend, bezeichnet der Chronist als die Epoche dieser Veränderung, es war die Zeit der großen Stiftungen, der Hochflut des Unternehmungsgeistes. „Bald, sagt er, begann sich in allen Dingen eine andere Welt zu zeigen." Das waren halcyonische Tage!

Das Reich erblickte in Sevilla, wo, wie Lope sagt, „zweimal alljährlich der gesamte Unterhalt Spaniens landet"[2], seine allgemeine Hilfe (socorro), die Hoffnung seiner Städte[3]. Sie lieferte im siebzehnten Jahrhundert zwei Drittel des baren Geldes für die Halbinsel[4]. „Die Erwartung seiner Galeonen, sagt Zúñiga, hält die Nationen Europas in Spannung, die jetzo leider dabei mehr interessiert sind als Spanien und Sevilla, wohin das meiste kommt und wo das wenigste bleibt"[5].

„Dieses Gold aber, sagt Pedro de Medina, war die Belohnung für den wahren Glauben; wie der Herr Salomo mit Gold und Silber ausrüstete, um den Tempel zu bauen, d. h. die Ungläubigen in den Schoß der Kirche zu bringen[6]." Kirche und Börse waren damals noch sehr nahe Nachbarn. Ehe die Lonja erbaut war, versammelten sich die Kaufleute auf dem durch Stufen erhöhten Platz an der Kathedrale. In der Straße darunter wurden die Versteigerungen gehalten: Silbersachen, Sklaven, Stoffe, Kunstschränke, Gemälde: wie einst im Tempel der Libitina, meint Rodrigo Caro. Zu den Wohltätigkeitsanstalten gehörte der größte Palast der Stadt, das Hospital de la Sangre, gegründet von Da Catalina de Rivera und ihrem Sohn D. Fadrique. Ihr Haus hatte nach und nach für fünfzigtausend Dukaten fromme Werke gestiftet.

Sevilla war auch eine sehr katholische Stadt. Seit der Eroberung verwandelten sich ihre arabischen Paläste in Klöster[7].

---

[1] Zúñiga, Anales de Sevilla, zum Jahr 1564 und 1599.

[2] Lope, El peregrino de su patria. Obras sueltas V, 320.

[3] Jornada que S. M. hizo á la Andaluzia 1624.

[4] Depesche des venez. Gesandten Basadonna vom 15. Mai 1649. Frari-Archiv.

[5] Zúñiga zu 1579. Zum folgenden 1587. Die spanischen Pistolen fanden sich nur im Ausland. Man verglich Spanien mit dem arkadichen Esel, der Gold trägt und Disteln frißt.

[6] D. Pedro de Medina, Grandezas y cosas notables de España 1548. fol. 51ff.

[7] Z. B. der Palast des Bab Ragel in S. Clemente. Museo Español IV, 198.

„Ihr größtes Prärogativ ist die Andacht zur Königin der Engel, jener angeborene Glaube an die unbefleckte Empfängnis, für deren Definition die Bewegung von ihr ausging.“ Sevilla besitzt drei kolossale mittelalterliche Madonnengemälde, die auch heute noch von Gelehrten, deren Glaube stärker ist als ihre Archäologie, auf die altchristliche Zeit zurückgeführt werden, Bilder, wie sie keine katholische Nation sich rühmen dürfe zu besitzen.

Trotz alledem, und trotz italienisch-humanistischer Bildung und Dichtung, für die man damals schwärmte, war Sevilla eine Stadt von orientalischem Grundwesen geblieben, und ist es bis heute. Seine marmorgepflasterten patios, belebt von Brünnlein mit Blumenpyramiden und von balsamischen Aromen durchduftet, erscheinen dem Nordländer, wenn er, durch enge labyrinthische Gassen sich windend, in den offenen Zaguan hineinsieht, wie Szenerien arabischer Märchen. Noch vernehmen wir in den Melodien des Volkes die schwermütigen arabischen Weisen, und Tänze sind aus den Kirchen nicht ganz verschwunden. Diese Feste, Masken, Ballette und Prozessionen versetzen den Fremden ins Morgenland, — all' uso antico moresco del paese[1]. In den Gemächern, die sich um diese patios legen, standen Schränke mit Marketeriearbeit aus Zedern- und Rosenholz, Ebenholz und Elfenbein, Schildpatt und edlem Metall, die feinsten indischer Arbeit aus Goa; chinesische Emailgefäße, farbenprächtige Vögel der Tropen. Um die Wände liefen Azulejos mit Metallreflexen, flandrische und mexikanische gewirkte Tapisserien; korduanische Ledertapeten wurden da aufgehängt, und den Boden bedeckten persische Teppiche. Längst haben sie die Wanderschaft durch die Auktionen von Paris und London angetreten und die Museen der Barbaren haben sich mit diesen immer seltener gewordenen Herrlichkeiten angefüllt. Auch die christlichen Tempel waren bis ins sechzehnte Jahrhundert ein Gemisch von Moschee und Kirche, neben gotischen Portalen und Chorpolygonen erheben sich Glockentürme mit Hufeisenbogen, Kreuzgewölbe wechseln mit Artesonado-Decken. Diese gebraucht der Dichter Luis de Leon zur Veranschaulichung des seinem frommen Sinn bedenklichen Zaubers dieser Mudejar-Kunst:

— el dorado techo . .
del sabio Moro, en jaspes sustentado.

Aber die Casa de Pilatos, begonnen zu Anfang des sechzehnten

[1] So fand Zane selbst den Zug des Hofs nach der Atocha bei der Geburt des Prinzen im Jahre 1657 (28. November).



Juan de Juni: Die heilige Anna. Holz, Teilstück. Valladolid, Museum.



Pedro Millan: Beweinung Christi. Terracotta.
Aus dem Kloster Aracena bei Sevilla.

Juan de Arphe: Denkmal des Erzbischofs von Sevilla,
Don Cristobal de Rojas y Sandoval. Bronze. Lerma, San Pedro.

Jahrhunderts für Pedro Enriquez de Ribera († 1519), hatte diesen Maurenstil mit den heiligsten Erinnerungen der Christenheit verknüpft. Nach den arabischen und gotischen Stilformen war die italienische Renaissance erschienen, doch auch sie hatte dem Geist des Ortes nicht widerstanden; sie berauschte sich in figürlicher und ornamentaler Phantastik. Jetzt herrschte freilich der strenge nüchterne Cinquecentostil des Herrera, in dem der Tempel Merkurs gebaut wurde. Nun vermochte man nur noch mit den Augen eines Vignola zu sehn, und man verstand nicht mehr, was das abgelaufene Halbjahrtausend geschaffen. Lope bewundert das moderne Monument der heiligen Woche als Sevillas höchste Merkwürdigkeit[1]. Doch verbreiteten die Werke der Vorzeit über die Stadt auch in den Augen dieser neuen Menschen ein poetisches Helldunkel. „Memphis Castiliens“ nennt Tirso Sevilla[2]. Noch war die Schöpferkraft nicht versiegt, noch ein kostbares Geschenk hatte die Stadt bereit für Spanien: seine Malerschule.

Sevilla war auch eine lustige Stadt, regocijadísima y vistosa nennt sie das Reisejournal Philipps IV (1624). Damals waren seine Gefilde und die Ufer des Stromes weit reicher als heute mit Gärten geschmückt. Navagero fand sie noch dünn bevölkert, und viele Gärten lagen innerhalb der Mauern. Dieser Venezianer ist entzückt über die Parks mit ihren dichten Hainen von Zedern, Orangen und Myrten, besonders die paradiesischen der Karthause[3] und von S. Gerónimo de Buenavista. Sie verdankten aber mehr der Natur als der Pflege. Sie dehnten sich tief ins Land (el compas de Sevilla) aus. So bot sich von der westlichen Anhöhe (montañeta), wo die Ajarafe beginnt, ein Anblick dar, den nach Rodrigo Caro, „der Pinsel des geschicktesten Malers wiederzugeben verzagen müßte.“ Wenn man Lesern spanischer Komödien die Alameda des Herkules nennt, oder die Barken und das Gestade, das der Sohn des Kolumbus mit Alleen bepflanzte, oder den Garten des Alcazar (den wonnigsten Ort Spaniens nennt ihn jener Italiener), dann beleben sich diese Orte mit Szenen romantischer Abenteuer. Denn in Sevilla, sagt Calderon, tauchen hundert neue Geschichten auf in jeder Nacht[4].

---

[1] Wahrscheinlich im Jahre 1559 modelliert; máquina tan rara del monumento, la mayor del cielo nennt er dieses kalte Werk.

[2] Tirso de Molina, No hay peor sordo III (1625 geschrieben).

[3] Buen grado hanno i Frati che vivono lì a montar di lì al Paradiso. Navagero.

[4] Es lugar, donde cada noche salen cuentos nuevos. Calderon, El médico de su honra II. Lugar tan acomodado á hallar aventuros, que en cada calle y tras cada esquina se ofrecen mas que en otra ninguna. D. Quixote I, 14.

Hier lebte und wurde vom Teufel geholt Don Juan Tenorio, der „Spötter von Sevilla". Die Mutter der Waisen und den Mantel der Sünder nennt es Mateo Aleman[1]. Die grünen Säle des Alcazar bezeichnet der Dichter jenes Burlador als die Schule der Liebe; er lag dicht an der Börse; „hier schienen die Dichtungen von den Gärten des Admet und Alkinous keine Fabel mehr; er ist die Börse der Frauen"[2]. Um den Schritt von der Andacht zur Lebenslust zu wagen, brauchte man nur die Schiffbrücke nach der Triana zu überschreiten, „in der sich die getrennten Teile der Stadt die Hände reichen." Zu beiden Seiten wimmelte es von großen und kleinen Fahrzeugen. Triana war die Stadt der Fremden, der Spielhäuser und der Posaden, wo immer viele und vornehme Gäste zu treffen waren, weil man da ungestört von Polizei und Nachbarn sich unterhielt[3]. Sie war der Lieblingsausflug der Sevillanerinnen, die in Barken herüberkamen, gerudert von buntgeputzten Fergen. Dort waren die Buden der Töpfer und der Glasbläser, von hier aus verbreitete sich der Metallschimmer dieser Keramik über Kirchen und Paläste Spaniens und Portugals.

Zuweilen zog der Schatten des Todes über die Stadt, wie in den ersten Jahren und in der Mitte des Jahrhunderts, als die Pest dort wütete. Im Jahre 1649, erzählt der modenesische Gesandte, fanden im Schrecken dieses Todes auf einmal siebentausend Eheschließungen statt, von denen die mit amancebadas gelebt[4]. Als Philipp III im Jahre 1619 nach Lissabon zog mit seinem Hof, verließ ein Schiff mit vierzig Courtisanen die Stadt, „in reichen Kleidern und Juwelenschmuck", um zu dem Hof zu stoßen; sie wurden von Korsaren nach der Berberei geschleppt[5].

Aber neben der Meleket des Himmels forderte auch Moloch seine Opfer. Die Verbreitung mystisch krankhafter Verirrungen des religiösen Gefühls enthüllten die Ereignisse des Jahres 1623, als zehntausend Personen in sechs Monden wegen Ketzerei verhaftet wurden, Alumbrados, von denen die Inquisition, erschreckt durch die Zahl, „nur sieben Rädelsführer samt einer dieser Ketzer Beata auf den Scheiterhaufen gelegt, die übrigen aber mit verdienter Lebensstrafe verschonte"[6].

---

[1] Diego Cuelbis. Man bezahlte für ein Zimmer 1 Dukaten oder 12 Realen monatlich.

[2] Modenesische Depesche vom 15. Juni 1649.

[3] Venzianische Depesche vom 28. Juni 1619.

[4] Khevenhiller, Annales Ferd. X, 330.

[5] Im Guzman de Alfarache I, 1, 2.

[6] Tirso, El amor médico I.

DICHTER

Seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts war in der gebildeten Gesellschaft Sevillas die italienische Kultur zur Herrschaft gekommen. Nachdem Antonio von Lebrija (geb. 1444, gest. 1522) das lateinische Studium in Andalusien begründet hatte, entwickelte sich durch Studium italienischer Dichter und Schriftsteller eine neue Welt von Empfindungen und Literaturformen innerhalb der unerschütterten katholischen Überlieferung. Wie immer vernachlässigte man nun frühere eigene Schöpfungen, selbst was heute für uns allein den Zauber von Sevilla ausmacht, vertiefte sich in die Erinnerung altrömischer Tage, und vergoß poetische Tränen über deren Untergang. Rodrigo Caro (aus Utrera, geb. 1573, gest. 1647), der Geschichtschreiber Sevillas und seiner varones ilustres, lateinischer Epigraphiker, ist der Verfasser einer Ode auf die Ruinen von Italica (Altsevilla), die Francisco de Rioja nur umarbeitete. Sie trauerten in der Totenstille des verfallenen Amphitheaters und träumten von dem einstigen Beifallsbrausen des „großen Volkes", das die Taten der Fechtersklaven bejubelte! klagten über die „stolzen Statuen, welche die gewalttätige Nemesis herabstürzte". Ein Sonett desselben Inhalts dichtete Pedro de Quirós, und Juan de Arguijo besang die Ruinen Karthagos, Trojas und den Tod Ciceros . . .

Der gefeiertste Dichter Sevillas, Hernando de Herrera, el divino (geb. 1534, gest. 1597) folgte ganz den Pfaden Boscans und Garcilasos, ihm zufolge des größten spanischen Dichters, außer dem, nach Lomas de Cantorál (1578), Spanien kaum einen Dichter des Namens wert hervorgebracht haben sollte. Nach Pacheco war Herrera der erste, der die Sprache zu ihrer Höhe erhob. Der Beneficiat von S. Andrés fand auch seine Laura in Doña Leonor de Milan, Gräfin von Gelvez, „welche, in Anbetracht, daß er ein so erhabener Dichter war, diese Huldigungen mit Gutheißen ihres Gemahls gestattete." Ihm galt das Sonett als die schönste dichterische Form spanischer wie italienischer Sprache.

Welche Titel! Gigantomachie (Herrera), Herkules, Psyche, zwölf Bücher in rima suelta, Tod des Orpheus in Oktaven (dieser von Malara), derselbe Gegenstand von Jauregui. In jenem Herkules von achtundvierzig Gesängen und in Oktaven, dem Don Carlos gewidmet, war „alles treffliche versammelt, was er in griechischen und römischen Dichtern gefunden".

Pedro de Mexia (gest. 1555), der einst in Salamanca die gefürchtetste Klinge schlug, dem Carl V in Augsburg (1548) die

Erzählung seines Lebens auftrug und der mit Luis Vives einen lateinischen Briefwechsel führte, hat später, als er kränkelnd, von jahrelangem Kopfschmerz geplagt, auf vier Stunden Schlaf beschränkt, zu Hause sitzen mußte, eine jener beliebten Miszellensammlungen meist aus alten Schriftstellern in der Art des Macrobius verfaßt: Silva de varia leccion, die in viele Sprachen übersetzt wurde und bis ins folgende Jahrhundert in jedermanns Händen war; geistreiche Ausdrucksweise (agudeza) und Schmelz (dulzura) schreibt Pacheco seinen Versen zu.

Der witzigste Kopf war Baltasar del Alcazar (gest. 1606), der Verehrer des Martial und Horaz (el Marcial sevillano). Pacheco gesteht, daß er, ein spanischer Boswell, alle seine Aussprüche aufschrieb, wenn er ihn besuchte; einmal meinte Baltasar: „Ich wünschte du wärst mein Sklave." Er überrascht uns sogar mit kecken Trinkliedern, die er auch komponierte. „Er war mit wenig Worten witzig, und machte durch ein Wort das frostigste Gericht schmackhaft, indem er mit scheinbaren Nachlässigkeiten den Gaumen reizte. Das bloße Hinrollen seiner Verse bestrickt das Ohr."

Diese gelehrten Dichter wandten sich auch der aufstrebenden Bühne zu. Lope de Rueda (seit 1544), ein Sevillaner Goldschläger, hatte dort das volkstümliche Theater begründet. Zwei große Bühnen wurden im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts erbaut: eine hölzerne und eine marmorne. Jener Juan de Malara, der „bätische Menander" (gset. 1571), mit Francisco de Medina (gest. 1615) Lehrer des Griechischen und Lateinischen, erst in der Calle de Catalanes, dann in der Alameda, damals Laguna genannt, schrieb zahlreiche Komödien und Tragödien, geistlichen und weltlichen Inhalts, „mit bewundernswürdigen Exempeln und Betrachtungen, voll von Sinnsprüchen, Oden und elegischen Versen, in lateinischer und spanischer Sprache". Er verfaßte in Madrid (1566) auf Philipps II Geheiß Verse für die vier Unterweltbilder (furias) Tizians im Schloß. Seine Komödien sind ebensowenig erhalten wie die in Prosa und Versen geschriebenen des Gutierrez de Cetina (gest. 1560). Nach Pacheco ward sein Schauspiel La bondad divina mit außerordentlichen Kosten in Szene gesetzt. Er hatte in Italien und Flandern gefochten, war mit Carl V in Tunis gewesen und bei seinem Bruder, einem der Conquistadoren, in Mejico; hatte aber aus Welschland nicht bloß Blessuren und Gold mitgebracht, sondern, wie Herrera sagt, „die Schönheit und Grazie Italiens: in Wohllaut, Zärtlichkeit und Glut werde ihm keiner den Platz unter den Ersten verweigern." Das bestätigen einige reizende kleine Madrigale,

in denen er den Garcilaso nachahmte. Mehr Glück hatten die Komödien des Juan de la Cueva, die erhalten sind. —

Doch lag die Pedanterie bei diesen Leuten nur in dem mythologisch-klassischen Apparat. Sie schrieben sich Canzonen, worin sie Damon und Vandalio hießen, aber in ihrem Leben und Wesen ist nichts von den bekannten Zügen der Humanisten. Selbstgemachte Männer, die mitten im Strom des Lebens trieben, sie konnten fechten, kommandieren, segeln, beten, sich kasteien, Geschäfte führen; nichts banausisches, nichts philiströses ist an ihnen. Die Schilderung Herreras bei Pacheco zeigt das Gegenteil des Charakters italienischer und deutscher Literaten[1]. „Er haßte die Schmeichelei und nahm nie Geschenke von den Großen, ja er entzog sich denen, die ihm solche anboten; er trank keinen Wein, ging nie ein auf Gespräche über anderer Privatleben, und mied die Orte wo solche gepflogen wurden. Er nahm es übel, wenn man ihn Poet nannte, obwohl er viel an seinen Sachen feilte und den Rat seiner Freunde erbat, denen er sie vorlas.“ Er starb, bevor er sie gedruckt hatte, ohne Pachecos Pietät wären sie uns verloren. Baltasar del Alcazar diente in den Galeren des D. Alvar de Bazan, und Cetina „war der Köcher des Mars so lieb wie die Leier Apollos“. „Noch nie, behauptet Don Quixote, frei nach dem Marqués von Santillana[2], hat die Lanze die Feder stumpf gemacht, noch die Feder die Lanze“ (I, 18).

Ein Typus solcher Männer war Argote de Molina (geb. 1548, gest. 1598), der Sproß einer Reihe von Matamoros, die sich von dem Eroberer Cordobas herleiteten. Nachdem er mit dreizehn Jahren bei der Verteidigung des Peñon de Velez, dann bei der Rebellion von Granada, in den Galeren Spaniens, endlich im Krieg von Navarra an der Spitze eines Häufleins von Sevillaner Kavalieren Lorbeeren gepflückt, schuf er sich in seinem Hause, Cal de Francos, neben Rüstkammer und Marstall ein Museum, in dem literarische Schätze des spanischen Mittelalters, auf Reisen gesammelt, niedergelegt waren: der Conde Lucanor, das Jagdbuch Alfons XI, das Reisewerk vom großen Tamerlan. Hier begann er eine Geschichte des andalusischen Adels: „sein Zeugnis reicht hin zur Beglaubigung einer Tatsache“. Dies sein Camarin war geschmückt mit Mythologien und Bildnissen be-

[1] Viele dieser Züge sind dem biographischen Bildniswerk des Pacheco entlehnt, der diese Männer größtenteils persönlich kannte: wir befinden uns also in der geistigen Atmosphäre der Jugendzeit unseres Malers.

[2] Im Prolog zu den Proverbios. La sçiençia non embota el fierro de la lança, nin face floxa el espada en la mano del caballero. Obras de D. Iñigo Lopez de Mendoza, p. José Amador de los Rios. Madrid 1852, p. 24.

rühmter Männer, für die er Sanchez Coello gewonnen hatte; Philipp II stattete ihm darin einen vertraulichen Besuch ab.

Für die vaterländische Vorzeit, Familiengeschichte, Sprichwörtersammlungen, selbst für Romanzen, Glossen und coplas, hatten diese Humanisten immer noch Platz. Zum Herzen dringende Klänge findet Herrera erst in Oden auf die Schlacht bei Lepanto, auf D. Sebastians von Portugal Untergang, auf den hl. Ferdinand, Medrano in dem Sonett auf die Thronentsagung Carls V; aber hier sind sie von der Poesie der Psalmen und Propheten inspiriert, wie auch der größte Lyriker Spaniens, Luis de Leon, aus dieser Quelle schöpfte.

Und nichts war mitgekommen von Gleichgültigkeit oder Abneigung gegen das kirchliche Institut. Der Erzbischof de Castro (gest. 1600), ein Kirchenregent von strengsten Grundsätzen, erscheint als Mäzen der Maler und Dichter; der Latinist und Altertümler Maestro Francisco de Medina war sein Sekretär, Rodrigo Caro sein Hausgenoß, und Herrera bot er vergebens Würden und Pfründen an. Der Musiker Guerrera, der Maler Pablo de Cespedes von Cordoba und der Kanonikus und Licentiat Francisco Pacheco der Ohm, der beste lateinische Dichter Sevillas, waren gern gesehene Gäste im erzbischöflichen Palast und an seiner Tafel. In der Hauptstadt Andalusiens waren natürlich unter den Theologen die Kanzelredner am reichsten vertreten. Pacheco schildert zehn Zelebritäten, darunter einen christlichen Demosthenes, den Karmeliter Juan de Espinosa, der vierzig Jahre hindurch der Prediger der Gelehrten und Geistlichen war. Fernando de Santiago nannte Philipp II den Goldmund (pico de oro), als er ihm auf seinem letzten Schmerzenslager predigte; er dankte ihm mit den Worten: „Nie habe ich, als Trost für meine Qualen, eine Stunde von so viel Genuß und Ruhe gehabt." Er hat noch vor Philipp VI gepredigt. Der Augustinerprior Pedro de Valderrama teilte seine vierzehn Arbeitsstunden zwischen Studieren, Predigen, Regieren und Bauen. Ohne Mittel unternahm er große Klosterbauten und führte sie durch, in Malaga, Granada, Sevilla: „er wolle Gott Häuser bauen, damit Er ihm einst eins gebe."

Auch ein profunder Gelehrter begegnet uns unter so vielen Asketen und Rednern, Benito Arias Montano (geb. 1498), der Meister der biblischen Wissenschaft (Maestro de erudicion sagrada) am Escorial, Beherrscher von elf lebenden und toten Sprachen; jene sprach er mit dem richtigen Akzent. Philipp II riß ihn mehrmals aus seiner halb gelehrten, halb asketischen Muße auf der Peña de Aracena, jener reizenden Wildnis (cuya

aspereza es amenísima, Zúñiga), wo er seine Blumen pflegte; er übertrug ihm die Polyglotte (Biblia regia), die in der plantinischen Offizin erschien. Sechs Jahre widmete er ihr in Antwerpen mit elf Stunden täglicher Arbeit.

Es war der Sohn des Kolumbus, Hernan Colon, der die patriotische Idee hatte, der Stadt und dem Domkapitel eine Bibliothek von 20000 Bänden als dauerndes Vermächtnis zu stiften, die er, obwohl kein reicher Mann, auf Reisen in ganz Europa mit dieser Bestimmung gesammelt hatte (1526). Der Palast stand in der Nähe des Stroms, die Ornamente, das Portal waren genuesische Arbeit[1].

In solchen Museen bezog sich die Unterhaltung auch auf die Künste; die Kupferstiche deutscher und italienischer Schule waren wohlbekannt. Francicso de Medina (gest. 1615), der in Italien gewesen war, gründete sich in der Vorstadt eine weltliche Einsiedelei, wo er außer Münzen und Gemälden seltene Drucksachen und Denkwürdigkeiten der Vorzeit und Gegenwart sammelte. Pacheco der Maler sagt von ihm: „Er war nicht bloß Kenner, er war unerreicht in der Erklärung und Beurteilung der Kunstwerke, in der Wahl der besten und treffendsten Ausdrücke, die der spanischen Sprache zu Gebote stehn, darin war er weit über die elegantesten (cultos) Sprecher seiner Zeit."

Ut pictura poesis. Zwar hatten die Maler wenig Gelegenheit, Gigantomachien und Psychenovellen zu malen; aber noch gründlicher als die Poeten hatten sie sich des bisherigen Dialekts gegen das fremde Idiom entäußert. Wie Hernando de Hozes[2] meinte, seit Garcilaso und Boscan die toskanischen Maße in die spanische Sprache eingeführt, sei alles frühere in altspanischen Versformen geschriebene oder übersetzte so in der Achtung gesunken, daß es wenige mehr des Lesens wert hielten: so sprachen nun die tonangebenden Künstler und geistreichen Köpfe von der Beseitigung der gotischen Barbarei durch die ersten Romfahrer[3]; ja selbst die Renaissance eines Diego de Siloe ließen sie nur als Übergangsstadium gelten. Cervantes sagte von Jaureguis Übersetzung des Aminta, man sei in glücklichem Zweifel, was Original und welches Übertragung sei; Tasso sollte die Gedichte Herreras unter seinem Kopfkissen gehabt ha-

---

[1] Von Antonio Maria de Aprile. C. Justi, Eine Reliquie Fernan Colons. Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen 1892, p. 82.

[2] Ticknor, History of Spanish Literature. I, 496 (1554).

[3] Estos dos singulares hombres (Berruguete & Becerra) desterraron la barbaridad que en España havia. Juan de Arphe, Varia comensuracion. L. 2.

ben, um die Größe unserer Sprache in ihnen zu bewundern. So halfen spanische Maler den italienischen Freskisten in Trinità de' Monti, in der Cancellerie und im Vorsaal der sixtinischen Kapelle, und man wird keine Spur nationaler Art in ihrem Anteil entdecken; einige blieben ganz dort, wie Ruviales. Die Gemälde der Meister des neuen Stils in Sevilla sind voll von Entlehnungen und Erinnerungen aus Italien. Wie Herrera von der hohen Poesie fordert, Ausdrücke in vertraulichem Ton zu verbannen, wie das Spanisch dieser Dichter sich mit fremden, dem Italienischen und Lateinischen entlehnten Ausdrücken, Wendungen und Wortstellungen füllt: so verschwindet die reiche Lokalfarbe der mittelalterlichen Maler, vergebens sucht man nach Volkstypen und -gebärden, nach örtlich eigenen Motiven und Tönen: diese Werke könnten ebensogut in Utrecht oder Florenz gemalt sein. —

Doch in der Jugendzeit des Velasquez waren die Sterne des italo-hispanischen Parnaß schon im Verbleichen begriffen. Ein neuer, im Grunde aber alter, nationaler Geschmack regte sich. In Calderons Tagen galten Sonette schon für altmodisch: er konnte von den „bereits entschlummerten Erinnerungen des Boscan und Garcilaso" sprechen[1].

DAS MITTELALTER

Noch tiefer versunken war damals das Gedächtnis der mittelalterlichen Zeiten. Wenn man heute liest, daß dort ein Jüngling aus edler Familie sich der Kunst widmen wollte und die Zustimmung des Vaters erhielt: so möchte man ihn sich vorstellen im Bann jener maurischen und gotischen Herrlichkeiten, die noch ganz anders wie heute den monumentalen Eindruck der Stadt beherrschten. Aber wir mit unsern scharfgeschliffenen historischen Augengläsern versetzen uns schwer in die beschränkte Sinnensweise früherer Zeiten mit ihrem kurzen Gedächtnis. Alles was heute, wenn wir wollen in berückender Perspektive vor dem geistigen Auge sich belebt, war den Spaniern des siebzehnten Jahrhunderts stumm. Nach Juan de Arphe (1585) hatten einst Goten und Vandalen die römische Baukunst zu Fall und ihre cresteria und maçoneria aufgebracht; das sei die obra barbara, die man auch obra moderna nennt. Die neumaurische (mudejar)

---

[1] Que, aunque hoy el dar un soneto
no está en uso, dispertando
las ya dormidas memorias
del Boscan y Garcilaso. Calderon, Antes que todo es mi dama I.

Weise wird gar nicht mehr genannt. Die Vorzeit war ein rätselvolles Chaos, in dem sich jetzt Elemente einer neuen Welt erhoben, deren Maße und Muster von den Romfahrern aus dem Lande der Palladio und Vignola, Bonarroti und Raphael herübergebracht worden waren. Zwar große Bauwerke wirken, auch wo ihre Grammatik vergessen ist, noch immer auf das Gemüt, wie die Berge und das Meer[1]. Aber in den bildenden Künsten waren selbst die Namen verschollen. Jenen dunkeln Zeiten entstammten freilich hochheilige Bilder: noch heute stehen im größten Ansehen: die Madonna von Rocamador in S. Lorenzo, Unsre Liebe Frau del corral in S. Ildefonso, und die Antigua in ihrer stolzen Kapelle der Kathedrale. Sie entstrahlen nach soviel Übermalungen auch noch auf uns das milde Licht der echt christlichen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Aber niemand fiel es ein, sie als Erzeugnisse von Künstlerhand zu betrachten, man empfand nur die Schauer heiliger Idole.

Der gelehrte Pablo de Céspedes, der aus Rom (1577 kehrte er zurück) bloß ein archäologisches Interesse für Altkirchliches mitgebracht, hat es uns verraten: Alles vor Michelangelo ist nur die Asche, aus der der Phönix unsrer Zeit sich zu erheben bestimmt war[2]. Jener war „der neue Prometheus", Pindar vergleichbar.

Einst hatten die Niederländer in jenem Heer von Meistern des In- und Auslandes, das die Ausstattung der neuen Kathedrale am Ufer des Bätis versammelte, im Vordergrund gestanden. Welches Gemälde in dem weiten Säulenwald reicht heute in Klarheit und Leuchtkraft an ihre in den Fenstern des Obergadens schwebenden Gestalten! Von den durch die van Eyck erregten Wellenkreisen scheint auch der Begründer einer Sevillaner Malerschule berührt: Juan Sanchez de Castro. Aber seine Werke waren dem treuen Bewahrer alter Erinnerungen, dem Maler Pacheco, nur noch in Erinnerung als Beispiele der kindischen Art, die den Erzengel Gabriel im Chormantel mit den Figuren der Apostel und des Auferstandenen sich vorstellte[3]. Er hat die Berichte über Jan van Eyck und seine Erfindung

---

[1] Juan de Arphe anerkennt die Festigkeit, das Malerische und die ornamentale Zierlichkeit der gotischen Kirchen:

los quales se nos muestran hasta hoy dia
firmes, y de montea muy vistosos,
con ornatos sutiles, y graciosos.

Varia Comensuracion. L. II.

[2] Cean Bermudez, Diccionario V, 295.

[3] Arte de la pintura. II, 159. Einen so kostümierten Gabriel sah ich in einer Verkündigung, in der Galerie des D. Sebastian Fina y Calvo zu Sevilla.

übersetzt und sogar eine Rhapsodie (silva) des Enrique Vaca de Alfaro auf sein Bildnis bewahrt (II, 62). Aber die dort noch vorhandenen Altarwerke ihrer Nachfolger hat er keines Wortes gewürdigt; auch er fand alles was bis auf Michelangelo geschaffen war, abscheulich (abominable). „Was häßlich ist, ohne Kunst und Leben (brio), nennt man flandrisch“ (I, 51, 315). Noch Philipp II hatte während der flandrischen Unruhen eifrig die Kleinodien Rogers und seiner Zeitgenossen sammeln lassen und die vornehmsten Räume seines Escorial damit ausgestattet; der Enkel ließ aus der königlichen Kapelle zu Granada den von der katholischen Isabella gestifteten Schatz von Memlings und anderen Triptychen von den Altären wegnehmen[1].

Im Anfang dieses Jahrhunderts hatte dort ein Maler gelebt, der heutigen Kunstfreunden erheblicher vorkommen muß, als alle die folgenden Wiederhersteller des guten Geschmacks. Alejo Fernandez war 1508 von Cordoba nach Sevilla gerufen worden, mit seinem Bruder Juan Fernandez Aleman. Seine vier großen Tafeln des Retablo der Sacrista alta blieben das merkwürdigste Denkmal der manera alemana, er erscheint da wie ein andalusischer Quinten Metsys. Köpfe von solcher Schärfe und Durchbildung der Charakteristik, unerbittlicher wenn auch spröder Redlichkeit der Zeichnung sind dort sobald nicht wieder gesehen worden: germanische Typen stehen einträchtig neben spanischen und maurischen. Und in der Kirche S. Ana der Triana überrascht er uns mit einer Madonna von der Rose, die in dem freien und weichen Linienzug und dem zarten Perlton der Modellierung, dem reichen Brokat, dem leisen Nachklang des byzantinischen Typus an alte Venezianer erinnert. In den andalusischen Landstädten Marchena und Ecija, an vergessenen Altarwerken, sieht man hl. Frauengestalten, die sich in Anmut der Bewegung, hoher Reinheit und lichter Farbe den edelsten Quattrocentisten an die Seite stellen können.

Aber Pacheco, der sonst soviel Nachsicht hat für fromme Nichtigkeiten, kennt nicht einmal Alejos Namen, und Céspedes nennt ihn nur, um hinzuzufügen, daß sein einziges Verdienst im Vergolden und Bemalen der Heiligenbilder bestanden habe.

Damals war noch Leben in der Kunst, weil es noch Freiheit gab und Trieb der Mannigfaltigkeit. Von dem Bildhauer Pedro Millan, der die Statuen am Cimborio der Kathedrale ausführte[2], besitzt die Kapelle del pilar die edelste Madonnenstatue dieser

[1] Aus der Capilla Real zu Granada. Zeitschrift für christliche Kunst 1890. 203ff.

[2] Pedro Millan. Von José Gestoso y Perez. Sevilla 1885.

Zeit, eine hohe ernste Spanierin; ihr Jesusknabe ist eine der echtesten Kinderfiguren unter den hunderten niños dortiger Tempel. Er modellierte auch die Figuren für das im Robbiastil von einem Italiener geschmückte Spitzbogenportal von Santa Paula. Und in den Prälaten, Aposteln und hl. Frauen der Westportale des Doms erweckt er noch einmal Erinnerungen an die Treuherzigkeit und Grazie der Gotiker des dreizehnten Jahrhunderts. Aber dieses reichen Lebens wurde man satt: die Einheit des Systems, der Buchstabe und die Zahl haben es getötet.

DIE ROMANISTEN

Die Renaissance, oder wie es in Spanien damals hieß, die Obra del romano hielt ihren Einzug in Sevilla im ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts. Damals arbeitete der Florentiner Miguel das Denkmal des Erzbischofs Mendoza (1509); der Pisaner Niculoso Francisco lieferte florentinische Terracotten; und im Jahre 1519 bestellte Don Fadrique de Rivera in Genua die Denkmäler seiner Eltern, wohl die reichsten Beispiele lombardischen Grabmalstils, nicht bloß in Spanien. Aber im dritten Jahrzehnt sieht man bereits den plateresken oder grotesken Stil bei dem Spanier Diego de Riaño und seinen Genossen mit voller Meisterschaft und eigenartigem Gepräge in Übung. Es ist die Entstehungszeit jener statuenreichen und überornamentierten Prachtbauten und Prachträume: des Rathauses, der großen Sakristei und der Königlichen Kapelle.

Doch erst um die Mitte des Jahrhunderts erscheinen Gruppen rein italienisch geschulter Maler, und drängen die verkümmernden Nachzügler der gotischen Zeit ganz zurück; jeder Zusammenhang mit der Vorzeit ist nun zerrissen. Es war dieselbe Zeit wo die Jesuiten in Sevilla einzogen (1554).

Dies ist die glorreiche Epoche, zu der man am Schluß des Jahrhunderts bereits mit Epigonen-Empfindungen zurücksah. In Kastilien war es schon früher Tag geworden. Alonso Berruguete, der im Jahre 1520 aus Italien zurückgekehrt, auch am Hof des Kaisers sich zeigte, und Gaspar Becerra sind „die außerordentlichen Männer, welche die Barbarei, die dort noch immer sich behauptete, vertrieben“.

So schrieb im Jahre 1585 Juan de Arphe y Villafañe, als er in Sevilla an der großen Custodia arbeitete. Seine Familie, die aus Deutschland kam, hat in drei Geschlechtern die Edelmetallkunst an den Kathedralen Spaniens in Händen gehabt, und in jenen drei Stilformen: der spätgotischen deutschen Art,

der plateresken und der neuklassischen, ihre idealen Silbertempel im freien Flug architektonischer Phantasie gedichtet[1].

Dieser letzte der Arphe brach mit dem malerischen Stil der Diego de Siloe und Covarrúbias; denn der, hieß es, obzwar angeregt durch die Bramante und Alberti, konnte doch das Moderne (Gotische) nicht ganz vergessen. So wurde diesen Werken, denen Einheit des Gusses doch gewiß nicht fehlt, die herabsetzende Bezeichnung eines Mischstils (mezcla) angehängt. Seine Worte über die Wandlungen des Geschmacks bis auf den Escorialstil blieben das Leitmotiv der Kunstschriftsteller bis zum vorigen Jahrhundert.

Das Lehrgedicht dieses „spanischen Cellini", in drei Büchern, in Prosa und Oktaven, Varia comensuracion, 1585, ist das Manifest des spanischen Cinquecento. Gesetzmäßigkeit, Verbannung von Willkür und Phantastik, Sparsamkeit in der Ornamentik. Er will die Maße lehren, von den Menschen und Bauwerken bis auf die Kirchengeräte, deren Krone jene Riesenmonstranzen, der Ruhmestitel seiner Familie waren.

Das Studium der Proportionen und des Nackten wurde die Norm der Malerei; man machte die Schönheit zur Funktion der Zahl. „Alonso Berruguete hatte die vollkommenen Proportionen der Alten, von zehn Gesichtslängen (statt der eingedrungenen neun des Albrecht Dürer und Pomponius Gauricus) aus Italien mitgebracht; ihm folgte Gaspar Becerra, der den Gestalten auch die Lebensfülle wiedergab." Er war einst Gehilfe Vasaris in der Cancellerie und auf Trinità de' monti; in Rom hatte er die Zeichnungen zu der Anatomie des Dr. Juan de Valverde (1554) angefertigt.

Diese Systeme könnten eine müßige Spielerei gelehrten Dilettantismus scheinen, die ihre Urheber selbst beim ernsthaften Schaffen vergaßen; aber hier möge man sich die wilde Willkür in den Proportionen vergegenwärtigen, die das spätere fünfzehnte Jahrhundert (eine wirkliche Barockzeit) beherrschte; diese mußte dem gebildeten Auge, dem die Antike den Staar gestochen, sinnlos und unerträglich vorkommen: durch jene Systematiker ist sie beseitigt worden.

Dies war die Zeit, wo die Spanier nach Rom und Florenz wanderten, und einen Teil ihres Lebens, ja ihr ganzes Leben dort blieben.

„Alle die großen Männer, bezeugt Pacheco (El Arte I. 411 f.), die Spanien in der Bildhauerei und Malerei besessen hat, ein

[1] Vgl. Die Goldschmiedfamilie der Arphe, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1894, Nr. 10, 11.

Berruguete, Becerra, Machuca, der Stumme, Meister Campaña, Vargas, der Ruhm unserer Stadt, nachdem sie in unglaublichen Anstrengungen das Beste ihres Lebens in Italien verzehrt, trachtend mit ihrem mehr als menschlichen Geist ein ewiges Andenken von sich zu hinterlassen, wählten den Weg Michelangelos, Raphaels und deren Schule."

Und Pablo de Céspedes versichert, eine Grazie wie die Raphaels sei noch nie gesehen worden und werde auch nie wieder gesehen werden. Correggio müsse seine Gestalten vom Himmel geholt haben. „Jeder ergebe sich darein ihm nachzustehn." Freilich nennt er auch die beiden Zuccari, seine Meister, „das wahre Archiv des Schatzes dieser Kunst." Aber Michelangelo ist es, der das Rund der Erde erleuchtet hat und die Alten weit übertroffen: er hat den Primat in allen drei Künsten, und wer nicht bei ihm lernt, wird wenig Kraft (nervio) haben und noch weniger Anmut.

Beim ersten Auftreten der neuen Art in Sevilla sieht man indes noch mehr die Ausländer auf dem Schauplatz. Nachdem in der gotischen Zeit Steinmetzen, Glasmaler, Bildschnitzer zur Ausstattung spanischer Kirchen eingewandert waren, folgten jetzt die Maler. Schon vor diesen Romanisten hatten einige Glasmaler (Vidrieros) die italienische Art angenommen; Arnao de Flandes und Arnao de Vergara lieferten seit 1534 in einer langen Reihe von Jahren die großen Fenster der Kathedrale; in prächtiger plateresker Umrahmung: figurenreiche, pomphafte Kompositionen nach italienischen Mustern, im Lazarus z. B., des Sebastian del Piombo.

Zu derselben Zeit als Vargas nach achtundzwanzigjährigem Wanderleben ganz italianisiert nach Sevilla zurückkam und Vicente Joanes Macip nach Valencia, als Simon von Châlons in Avignon auftrat, Heemskerk Holland mit seinen Karikaturen Michelangelos überschwemmte, erschienen auch mehrere Niederländer dieses Bekenntnisses in Andalusien. Juan Tellez, Herzog von Osuna, ließ in den fünfziger Jahren die merkwürdige Gruftkirche der Colegiata von Osuna durch ein Konsortium von Holländern ausstatten. Unter einer Anzahl verschiedener Hände in vielen kleinen Gemälden, findet man zwei bezeichnet, Gerald Wytvel de Utrecht und Hernandus Stormius Ziriczeensis Faciebat 1555, in dem man hier einen Verwandten jenes Heemskerk erkennt. In seinem großen Retablo der Evangelistenkapelle der Kathedrale, am Orte gemalt, sind die auf Wolken schwebenden, silhouettenartigen Gestalten der vier Evangelisten dem Stich des Agostino Veneziano entlehnt; die hl. Jungfrauen

von Sevilla in der Predella dagegen haben noch ganz niederdeutsche Typen, während der hl. Gregor vor dem Altar die romanische Herkunft nicht verleugnet. So vermittelt hier ein Holländer den Spaniern Julio Romano. In einer anderen Manier malte Franz Frutet (nicht zu verwechseln mit Frutos Flores). Ein Hauptwerk, den Retablo mit der Kreuzigung und dem hl. Bernhard vor der Mutter Gottes, lieferte er für das Hospital S. Cosmas und Damian. Von fern scheint es in der Art des Michael Coxcyen; er übertrifft ihn in der Charakteristik der Köpfe, von den edelsten Formen bis zu den gemeinsten, alles in sauberen Umrissen, mit viel Wechsel heller, meist gebrochener Farben. Man bemerkt darunter mehrere dem Spasimo und Burgbrand entlehnte Figuren.

Alle ließ weit hinter sich, durch Vielseitigkeit der Studien und Stilformen wie durch Erfolge, der Brüsseler Peeter de Kempeneer (von Kempen)[1], dort Maese Pedro Campaña genannt (nach Pacheco 1588 im 98. Jahre verstorben). Einer von denen die, nachdem sie die Schule der Heimat durchgemacht, auf italienischen Reisen eine eigene, nach Bedürfnis wandelbare Art sich schufen. Zum ersten Male taucht er auf als Dekorationsmaler an dem Triumphbogen beim Einzug Carls V in Bologna (1530). Dann studiert er Roms Altertümer: Pacheco besaß noch manche dieser „gelehrten Federzeichnungen". Er war auch Bildhauer: einige Gestalten im Retablo von S. Ana in der Triana sind nachgeahmte Marmorbilder. Aber in seinem Meisterwerk, dem Retablo des Mariscal (1553) erkennt man tiefgehende Beschäftigung mit Raphael, dessen Linie wenige damals so nahegekommen sind. Mit einer glücklicheren Natur vor Augen als Scorel und Orley, konnte er diese römischen Formstudien durch Studien eines begünstigteren Menschenschlags beleben. Diese „Opferung Mariä" in der Kapelle des Mariscal ist ein Denkmal des die Kunst jener Zeit beherrschenden Schönheitskultus: eine Akademie schlanker, blühender, formvollendeter Gestalten[2].

Am treuesten hatte er von der vaterländischen Mitgift die Bildniskunst bewahrt. D. Pedro Caballero und die Seinigen in der Predella, werden noch heute von Spaniern als Typen des Adels von altcastilischem Schlag bewundert. In Festigkeit der

---

[1] Der Name PETRVS KEMPENER steht auf einem kleinen feinen Gemälde der Kreuzigung, das sich in einer Prager Privatsammlung vorfand. Zu dem Christus ist eine Zeichnung im Museum von Gijon.

[2] Nach Pacheco sagte Vargas: Quien quisiere ver pintura de Rafael, vea un ángel que está en el claustro de S. Pablo, en una Salutacion de Maese Pedro.

Linien und der Plastik, in Größe und Feinheit der Charakteristik übertrifft er seine dortigen Zeitgenossen.

Gleichwohl hat er am stärksten zu den Sevillanern gesprochen durch ein Werk, in dem altflandrische Strenge und michelangeleske Formen sich in eigener Weise durchdringen: der Kreuzabnahme von S. Cruz (1548). Hier ist er aber auch mit germanischer Anempfindung auf die asketisch finstere Empfindungsweise seiner Umgebung eingegangen.

Von bronzener Schärfe und Härte, mit metallisch-düsterem Schimmer sind die unheimlichen Figuren dieser Tafel, merkwürdig abstechend von der sonnigen Heiterkeit des Mariscalretablos. In der langsam herabschwebenden Gestalt des Heilandes, der in grausig zufälliger Äffung des Lebens Auge, Antlitz und Arme den Frauen zukehrt, in der zurückgelehnten Mutter, die (wie im Ecce Homo des Correggio) von einer Lähmung ergriffen, mit vor Entsetzen gläsernen Augen das Totenantlitz des Sohnes anstarrt, hat Campaña sich an Bedürfnisse religiöser Aufregung gewandt, von deren Verbreitung die zahlreichen Zerrbilder des „göttlichen“ Morales ein Zeugnis liefern. Pacheco gestand, daß er sich fürchte mit diesem Bilde im Dunkeln allein zu bleiben; und Murillo, todkrank, ließ sich in das benachbarte Kirchlein tragen: „er wolle warten bis die hl. Männer den Erlöser herabgesenkt hätten“. Die kleinere Redaktion der Komposition in San Lucar de Barrameda gibt uns die rein niederländische Version. De Kempeneer hatte in vierundzwanzig Jahren auch für andere Städte Andalusiens Retablos gemalt: außer in Carmona, in Ecija und Cordoba: hier in der Kapelle der Asuncion und der Taufkapelle der Kathedrale.

Nach der Ansicht der dortigen Kunstrichter war jedoch an Campaña und den übrigen seiner Nation noch immer etwas von dem trocknen flandrischen Wesen haften geblieben; ihnen fehlte die „gute Manier“, d. h. die freien, großen, bewegten Umrisse der „römisch-florentinischen Schule“. Diese gute Manier entspreche der Eleganz im Schreiben, ihre Quelle sei Raphael mit seiner göttlichen Einfalt und unvergleichlichen Majestät; aber auch er hatte sie gelernt von Bonarroti, dem „Vater der Malerei“, der im Nackten übermenschlich war.

Diese buena manera hat Luis de Vargas aus Italien mitgebracht. Er war das Licht „der Malerei“, ihr Jakob — wegen seiner langen Wanderungen in der Fremde, „seiner schönen Rahel zuliebe“. In Rom war er eingezogen am 6. Mai 1527, mit den Horden des Connetable von Bourbon: Graecia capta! „Sein größtes Geschenk an Sevilla war die Freskomalerei“, ein

Geschenk, das er freilich nicht vererbt hat. Leider sind seine Wandgemälde fast alle so gut wie untergegangen: von den kolossalen Figuren an der Giralda, die damals „wegen Großheit der Zeichnung und Noblesse“ für die vornehmste Zierde der Stadt galten, sieht man nur noch Spuren[1]. Das „Jüngste Gericht“ in der Casa de Misericordia zeigt, daß er hier seine Kräfte überschätzt hatte.

Seine Hirten in der Kathedrale, wo er selbst sich als Anfänger bezeichnet (Tunc discebam 1555) sind doch, weil noch aus frischer Erinnerung Roms gemalt, das Bild, wo er am freisten ist von Manier und reich an wirklich schönen edlen Köpfen. Einige Typen und der tiefe braune Ton der Schatten weisen wieder auf Sebastian del Piombo.

Seine gefeiertste Schöpfung daselbst, Maria den alttestamentlichen Gerechten im Gefängnis des Limbus erscheinend, ist die Bearbeitung einer vasarischen Komposition, die der Franzose Philipp Thomassin gestochen hat. Der Name La gamba war von dem ausgestreckten Bein des Protoplasten hergenommen; mit wie bescheidenen Proben der neuen Kunst des Nackten konnte man damals Aufsehen machen! Aber die Körper beider Stammeltern sind mit feinerer, echterer Natürlichkeit gemalt als die Kolosse des Aretiners. Eva, eine üppige Blondine, gebärdet sich anständiger und geschmackvoller als die Eva seines Vorbildes, diese Stiefschwester der Leda und der Nacht Michelangelos. Die Kinder sind raphaelisch; die Madonna in den Wolken hat starke correggeske Verkürzungen; ihr dem Adam zugewandter Blick ist jedoch kalt und stolz. In der „Klage“ in S. Maria la blanca (1564) ist er bereits ins Grausenhafte verfallen. Gebärdensprache und Ausdruck waren bei ihm immer kalt und gemacht, die Gesichter aus zweiter Hand, die Kompositionen überfüllt.

Der Leser hat schon erraten, von was für Meistern hier berichtet wird. Allgemeine, wohlabgemessene Formen, gleichgültige, charakterlose Züge, Prunk mit anatomischen Kenntnissen, Verkürzungen, Problemen der Perspektive; völlige Unterordnung der Farbe. An vielen ihrer Werke würde man in Italien und den Niederlanden vorbeigehen, und man tut es auch in Spanien, ehe man die Namen nachgelesen hat. Es kostet Mühe zu verstehen, was den Zeitgenossen an diesen Wiederherstellern der Malerei so groß erschien, wir vergessen die Anstrengungen, welche es ihnen kostete, so frostig zu malen.

Man bemerkt auch, daß fast für jedes bedeutende Bild ein

---

[1] In Braun und Hogenbergs Städtewerk sind sie noch zu sehen.



Juan Martinez Montañez: Der heilige Bruno. Holz, bemalt.
Sevilla, Provinzialmuseum.



Alonso Berruguete: Linke Gruppe vom Dreikönigsaltar. Holz, bemalt.
Valladolid, Santiago.

italienisches Original nachzuweisen ist, oder der Kupferstich, der es nach Spanien verpflanzt hat. Marc Anton und die Ghisi waren dort gesucht; Pacheco kennt die Wierix, Egidius Sadeler und Lucas Kilian; Céspedes fand die Stiche nach Spranger überall verbreitet. Merkwürdig, lebendige Italiener kommen unter diesen Bastarden in Sevilla kaum vor. Der einzige ist der kümmerliche Mateo Perez de Alesio (da Lecce), der zur Herstellung des großen Christoph verurteilt wurde (1584). Er sollte zu Vargas gesagt haben: „Dein Bein ist mehr wert, als mein großer Christoph."

Ein etwas späterer, persönlich merkwürdiger Künstler war der Racionero von Cordoba, Pablo de Céspedes (geb. 1538, gest. 1618). Er kam zweimal nach Rom; das erstemal lebte er dort sieben Jahre lang in enger Verbindung mit Cesar Arbasia, einem Piemontesen, der später in Malaga und Cordoba (Sagrario) Fresken ausgeführt hat, fesselnd durch Erfindung, Temperament, große Raum- und Lichtwirkungen.

Später kam Céspedes als Freund und Beistand des unglücklichen verketzerten Erzbischofs Carranza nach Rom, seiner Sicherheit wegen nahm er nach der Rückkehr die Weihen. Dort half er dem ihm befreundeten Federigo Zuccaro an den Fresken in Araceli und Trinità de' monti; hier malte er in der zweiten Kapelle links das Altarbild der Annunziata. Zugleich widmet er den antiken, christlichen und modernen Kunstschätzen Roms ein begeistertes Studium. Den reinsten Klang verdankt der Name dieses gelehrten und hochgebildeten Mannes den so lehrreichen wie warm empfundenen, wohllautenden Strophen seines Gedichtes über die Malerei. Die Fragmente, von Pacheco gerettet, beweisen, daß wir leider das beste didaktische Gedicht in spanischer Sprache verloren haben. In der Malerei unterscheidet ihn von den Gleichgesinnten der Zug nach mächtigen, heroischen Gestalten, Würde im Gebahren, Kraft und Tiefe in Farbe und Schatten. Aber nur selten hat er erreicht was seinem Geiste vorschwebte; wie in der hl. Konversation in der S. Annenkapelle der Kathedrale von Cordoba. Die ihre Urteile aus Büchern schöpften, haben lange zu erzählen gewußt, daß er, „der große Nachahmer der schönen Manier des Correggio, den Andalusiern das Licht im Inkarnat aufgesteckt habe und einer der besten Koloristen Spaniens gewesen sei" (Pacheco). Die ihren Augen folgen, finden in seinen großen Malereien zu Corboda, Sevilla (die acht Allegorien im Kapitelsaal) und Madrid (Akademie) den Romanismus mehr von seiten seiner Leere und Langweiligkeit. Sein Schicksal war die „große Manier", mit

der Rom es ihm angetan hatte. Als ihr gläubiger Adept hat er nach tiefen Studien nichtssagende Gebärden und Gesichter von öder Allgemeinheit kunstvoll zusammengestellt, während er dem Leben gewissenhaft aus dem Wege ging. „Weißt du denn nicht, daß ein Bildnis nicht ähnlich sein darf? Es genügt, daß man einen kunstgerechten Kopf gemacht hat." Das Lob einer prächtigen Vase in seiner Cena verdroß ihn so, daß er sie kassierte.

Céspedes zeigt uns diese spanischen Cinquecentisten in ihren Tugenden und Schwächen. Die Studien waren gründlich, wissenschaftlich, die Kunstideale hoch, ihre Bildung universell und fein. Aber das Allgemeine nahm ihre ganze Kraft in Anspruch. Physiognomien, Mimik, Gruppierung, alles ist nachgeahmt, gesucht, prätentiös, und ohne einen Hauch von Natur. Mit dem gotischen Goldschmuck verschwanden auch die Nationalgesichter und die Naivität der Erzählung, der Farbensinn schien von einer Lähmung getroffen. — Ihre Heimat war Rom. Den Späteren erschienen sie in höherem Licht als Genossen des glorreichen Zeitalters Carls V; in der Tat paßten sie an den Hof des Kaisers, der umgeben von italienischen, deutschen und spanischen Staatsmännern und Generalen in seinem Weltreich allgegenwärtig war, in dessen Gefolge man Boscan und Garcilaso sah, unter dem Machuca den Renaissancepalast in die Alhambra pflanzte.

Es fehlt jedoch nicht an Spuren, daß die „gute Manier" bei den Zeitgenossen doch nur geteilten Beifall fand. Man erzählt von Aufträgen, deren Ausführung nicht befriedigte, die mit tieferer Berücksichtigung des heiligen Gegenstandes wiederholt werden mußten, wie Becerras Soledad, Juan Macips Concepcion. Der Streit Berruguetes mit den Benediktinern in Valladolid, Grecos mit dem Kapitel von Toledo; die asketischen Übungen, mit denen man sich auf die Arbeit vorbereitete — dies alles deutet darauf hin, daß es den aus den entkirchlichten Schulen Welschlands Heimkehrenden Mühe kostete, den Weg zum Herzen ihrer Landsleute zu finden.

In diese Zeit fallen jene Namen, die ebenso berühmt geworden sind durch einige unvergängliche Werke, wie durch Verirrungen, die in der Geschichte der neueren Kunst beispiellos dastehen. Die Verzerrungen und Konvulsionen jenes Berruguete im Retablo von S. Benito zu Valladolid, die schwerfälligen Verrenkungen eines Juan de Juni, die entsetzlichen Vampyrgestalten des Morales, die fahlen Gespenster des Greco verraten, wie rasch sich ihr mitgebrachtes Kapital von Kenntnissen und Ge-

schmack erschöpfte, und wie sie auf die Einfalt ihres Publikums lossündigen konnten. Vielleicht aber auch, daß sie der Gleichgültigkeit, der ihr gelehrter Stil begegnete, durch kräftige Reizmittel entgegenzuarbeiten suchten. Während in der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts der Weihrauchduft sich mit einem frischen Hauch von Gegenwart und Leben mischte, so kämpft hier sinnlicher Reiz mit fleischabtötendem Asketismus.

Wenn sie unter dem erdrückenden Einfluß der Italiener Sinn und Takt für das Nationale verloren hatten, so mußte früher oder später der Widerspruch erwachen, der im siebzehnten Jahrhundert zum Wiederaufleben spanischen Geistes geführt hat. Schon Felipe de Guevara, ein Zeitgenosse Karls V, hatte die Nachahmung als Hauptverderb (estrago) der Talente Spaniens bezeichnet[1].

Am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts ruht diese Malerei nur noch auf den schwachen Schultern von Nachzüglern wie Pacheco und Alonso Vazquez. Die letzte Tat des Diez y seis war der Tumulo Philipps II, bei dem die besten Kräfte der drei Künste und der Poesie vereint wirkten; er war auch die Leichenfeier der Epoche. In der Vierung der Kathedrale erhob sich der mächtig ernste Bau im Herrerastil; über dorischem Untergeschoß eine kreuzförmige jonische Säulenhalle und dann das Achteck mit Bogen, Kuppel, Laterne, Obelisk und der Weltkugel mit dem Phönix, alles belebt mit Gemälden und Bildsäulen. Die besten Statuen waren von einem jungen Bildschnitzer, Martines Montañes. Diesem war es beschieden, den Geist der erlöschenden Schule in anderer Gestalt in das kommende Jahrhundert hinüberzuführen. Seine von klassisch geläutertem Formensinn und schwermütigem Ernst beseelten, wenn auch etwas einförmigen Figuren und Gruppen gewannen aber einen dem italienischen System fremden, neuen und volkstümlichen Reiz durch Wiederaufnahme einer goldschimmernden Bemalung mit Ölfarben.

JUAN DE LAS ROELAS

(geb. um 1558, gest. 1625)

In die beiden ersten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts fiel die Haupttätigkeit dieses noch nicht recht gewürdigten, in Sevilla (nach Palomino) von flandrischen Eltern geborenen Malers. Cean Bermudez hatte von ihm den Eindruck, „daß er,

[1] F. de Guevara, Comentarios de la Pintura 14: hallan horma de su zapato.

besser als alle Andalusier die Regeln der Zeichnung und Komposition verstanden habe," zutreffender würde man von ihm sagen können: er war der erste wirkliche Maler, den das sechzehnte Jahrhundert dort hervorgebracht hat. Seine Anfänge und Wandlungen sind dunkel: es gibt Gemälde von ihm, die noch ganz in der herrschenden, frostig-unpersönlichen Manier gemacht sind. Aber seine Hauptwerke schienen selbst den verwöhnten Kennern des achtzehnten Jahrhunderts von „venezianischer Farbe, großer Kraft und Anmut". Die beiden Elemente, deren Verschmelzung den Charakter der Sevillaner Malerei in der folgenden Generation ergab: Naturalismus und Mystik, hat er zuerst zusammengebracht. Erst spät scheint er seine Sprache gefunden zu haben, man sagt natürlich, in Italien. Aber in Formen, Empfindungs- und Malweise ist eine eigene Mischung spanischen und flandrischen Wesens.

Er hat alle die Lieblingsstoffe spanischer Devotion mit eigner Erfindung und großem Erfolg behandelt, und fast jedes Stück zeigt ihn von einer neuen Seite. Er liebt stämmige, zuweilen derbe Figuren und breite blühende Gesichter, die bald andalusisch, bald aber auch germanisch anklingen. Seine Historien sind voll Leben, eine unverwüstliche Heiterkeit durchdringt sie, in feierlichen Akten der heiligen Geschichte und Glorien, wie in vertraulichen Szenen der heiligen Familie und Märtyrerbildern. Seine Engelchöre, muntere, blonde, rosenbekränzte Landmädchen mit runden weißen Schultern und vollen Armen, sind trunken von Licht, Musik und Festfreude. Von dieser fast rubensischen Heiterkeit unseres Klerikers fällt die oft schauerliche Asketik der Früheren, wie der nüchtern bange Ernst seiner Nachfolger, wie des Zurbaran, die Laien waren, merkwürdig ab.

Was aber das erfreulichste ist, Roelas war der erste Maler des Helldunkels in Sevilla, ja er hat es zum Schwerpunkt seiner Kunst gemacht. Sein System ist eigentümlich: er verbannt die grauen, braunen und schwarzen Schatten und modelliert die Hauptfiguren in einem warmen, bald gelblichen, bald rötlichen Ton, mit lebhaften, durchsichtigen Farben[1]: hier in unmittelbarem Lichtauffall, dort als Silhouette in einem warmen Halbton. Und dann durchbricht er die Szene mit einem ausgedehnten, sonnenbeleuchteten Mittelgrund, dem ein die Wolken durchdringendes Himmelslicht (un rompimiento de gloria) gegenübertritt. Die Spanier fanden in diesem System ein colorido aticianado, allein bei einer gewissen Ähnlichkeit des Tons hat er doch eine

[1] In der Universidad: orange, dunkelkarmin, blau, violett.

andere Methode der Lichtökonomie und Komposition. Im Chiaroscuro, im grandiosen Wurf seiner Gestalten, die er, als sei ihm der Rahmen zu eng, in den vordersten Grund drängt und seitlich und unten noch abschneidet, in seiner einfach majestätischen Draperie, in der Weichheit des Incarnats, die seinen Landsleuten von jeher auffiel (dulzura y suavidad, Cean Bermudez; blandura, Jusepe Martinez) erinnert er eher an die Schule von Parma, z. B. Schidone. Allein die volkstümlich gemütliche Unbefangenheit hat etwas Nordisches.

Seine frühsten datierten Werke, vier Szenen des Marienlebens, die er für seine Stiftskirche von Olivares malte (1603), haben noch wenig von seiner Eigenart, aber ebenso seltsamerweise auch die letzten, mit denen er dort seine Laufbahn beschloß: die Gründung von S. Maria Maggiore mit der Figur Papst Pius V, für den Hochaltar gemalt, und die Hirten (1624). Zuerst scheint er Beifall gefunden zu haben durch seine Interpretation des Lieblingsmysteriums der Sevillaner, der purísima. Sie schwebt in Wolken von Engeln umgeben, über einer Meeresbucht mit den landschaftlich verteilten Symbolen. Besonders gefeiert war eine zart holdselig gemeinte, aber in der Malerei steinerne, im Ausdruck melancholische Madonna, mit fieberhaft schweren Augenlidern und kleinem Mund; denn wir finden sie wiederholt in Sevilla (Museum), Madrid (Akademie), San Lucar, Dresden. Später belebt sich das Bild, eine träumerische Lieblichkeit bringt uns die Himmlische näher, er findet den Zauber der sanft gesenkten Augen, mit den dunklen Wimpern (Sevilla, Akademie); zuweilen nimmt es die stille reine Einfalt altflämischer Meister an (Taufkapelle der Kathedrale), da taucht auch der goldene Schein wieder auf; einmal steht ein Verehrer unten (in dem wenig glücklichen Berliner Exemplar; es ist der häßliche Fernando de Mata). Doch blieb er in dieser Gestalt immer etwas hieratisch, und so gefiel sie seinen Landsleuten besser als seine freieren, mehr und mehr in Licht und Farbe sich entzündenden Bilder. Dieser ersten Zeit gehört auch der Tod des hl. Hermenegildus im Hospital de la Sangre an.

Der Santiago in der Schlacht bei Clavijo (Kathedrale, 1609), dieser im kampflustigen Kastilien zu einem Cid verweltlichte Apostel (ein zweiter Würgengel des Sanherib, sagt Lope) wie er im weißen Mantel, die weiße Fahne schwingend, auf dämonischem Schimmel, wie ein Tornado in das Gewühl übereinander stürzender und zerhauener Mohren hineinbraust und aus dem Bild heraus; im Hintergrund ein Meer von hunderttausend Reitern: dieser sagrado adalid war eine Gestalt von

dort noch nicht gesehener Gewalt der Bewegung und des Helldunkels: er ist von der Folgezeit, die sich auf Leidenschaftlichkeit etwas zugute tat (Francisco Rizi in Santiago zu Madrid) nicht von ferne erreicht worden.

Sein Tod des hl. Isidor von Sevilla (in dessen Kirche), eine Szene zugleich liturgisch feierlich und pathetisch unmittelbar, ist ein Versuch, den figurenreichen Vorgang im vollen Tageslicht einer hellen Kirche zu malen, deren Perspektive wie ein Spiegelbild erscheint; denn ebendort sollte die Geschichte stattgefunden haben. Es ist ein Klerusstück, in dem uns Wesen und Gebahren spanischer Geistlichen und Laien in feierlichen Funktionen von berufenster Hand vorgeführt wird. Die Erzählung ist realistisch; doch hat er in dem sterbenden Greise die unendliche vergeistigende Arbeit eines langen Lebens von Taten und Gedanken ahnen lassen, während Domenichino z. B. in seinem hl. Hieronymus nur den physischen Verfall malte.

Die Marter des Apostels Andreas (aus der Kapelle der Flamländer in S. Thomas, im Museum) ist im Geschmack der pasos, mit allem Pomp einer heiligen Schafottszene: Paschas, geschäftseifrigen Henkersknechten, grinsenden Buben, verschüchterten Gläubigen. Die ausführliche Physiognomik der gemeinen Leute im Vordergrund, die lebhaften Farben (gelb, orange, karmin), die duftig bläuliche, lichte Talmulde mit den Bergen dahinter erinnert noch mehr als an Ribera, an Quinten Metsys. Ich hörte dort äußern: Diese Apostelgestalt ist kein Spanier. Infolge eines Streites über das Honorar wurde das Bild nach Flandern geschickt: man schätzte es dort zu einem dreifach höheren Preis (3000 Dukaten) als er verlangt.

Die Befreiung des Petrus (in dessen Kirche) ist von michelangelesker Großheit und Breite der Figuren, die hier von einem visionären goldigen Halblicht übergossen sind. Von ferne glaubt man erst den versinkenden Petrus vor dem Heiland zu sehn, im Ausbruch des Dankgefühls; Spätere wie Spagnoletto malten hier nur das Aufschrecken aus dem Schlafe.

Sein Pfingsten (Museum, aus dem Hospital de la Sangre) ist dort unerreicht als Darstellung einer Versammlung von apostolischer Würde, aber in den Masken unverfälschter Volkstypen. Keine Rhetorik der Gebärden, keine Schwärmerei: nur jenes fast heitere Hochgefühl, das die wahre Steigerung der geistigen Potenz begleitet. Der außerordentliche göttliche Zustand, der in jenem Lichterguß über sie gekommen ist, erscheint nach außen in einem ruhigen, seligen Behagen. Hier fällt ein warmes mildes Licht aus der Strahlensonne auf den Halbkreis

des Vordergrunds, während die dahinter in Dämmerung eintauchen.

Zuweilen hat er auch Szenen mit der wunderlichen Mischung mystischer Symbolik und häuslich vertraulicher Motive, die so ganz im Geschmacke der Zeit war und durch die Kupferstiche jener Niederländer verbreitet wurde. Das Kind Maria, einen Miniatur-Kodex am Schoß der Mutter Anna studierend, in himmelblauem sternbesätem Kleid und mit goldenem Krönchen; Rosen, Nelken und Vergißmeinnicht, Zuckerwerk auf der Kommode, in deren Schubladen man reichen Spitzenschmuck entdeckt: dies Bild (im Museum) hat ihm die Zensur des bigotten und eifersüchtigen Pacheco zugezogen. Geübt (ducho) in der Farbe, sei er mangelhaft im Dekorum (II, 198).

Sein Meisterwerk aber, wohl das beste was die Malerei in Sevilla vor Murillo geschaffen, ist das Mittelbild im grandiosen Retablo der ehemaligen Jesuiten- jetzt Universitätskirche; das Mysterium des Neujahrstags. Es würde vollkommener sein, wenn es einfacher wäre, aber es sind eigentlich mehrere Bilder in eins geschmiedet. Besonders die Gemälde mit Glorien nehmen sich bei Roelas immer aus wie der Blick in den Durchschnitt zweier Stockwerke. Aber Maria ist eine wonnige Vision zarter, hoher Weiblichkeit, den Blick gesenkt, wie verschämt, bei dem barbarischen Akt, und in einem Schmelz goldigen Tons, der an Tizian, vielleicht sogar an Frauenbildnisse Rembrandts gemahnt.

Wer sich einen Eindruck von dem Reichtum der malerischen Mittel und der Erfindungsgabe des Roelas verschaffen will, der sollte die Kirche der Descalzos in San Lucar de Barrameda besuchen, aber an einem sonnenhellen Tage. Hier wird man wohl ein Dutzend von Gemälden seiner Hand entdecken, besonders über dem Hochaltar, die verschiedensten Stoffe der Evangelien und der Heiligenlegende behandelnd[1]. Da ist ein männlich schöner Täufer, predigend, ein jugendlicher, freudig ergebener Laurentius, ein mächtiger toter Christus von Engeln gehalten, nebst mercenarischen Märtyrern. Die anmutig feine, gnädige Madonna, die großartig schöne hl. Katharina, bei der

[1] Kirche und Retablo waren eine Stiftung des Patrons der Descalzos, des Herzogs Emanuel von Medina Sidonia und seiner Frau Juana de Sandoval, und wurden erst 1629 nach dem Tod des Malers vollendet. Die Kirche stößt an den Palast Montpensier, der an der Stelle des frühern Klosters steht. Dieses Hauptwerk ist von Cean Bermudez und in der gelehrten Beschreibung der Stadt San Lucar in: Sevilla y Cadiz, Barcelona 1884, S. 815ff. vergessen worden. Dagegen steht im Katalog des Prado-Museums noch immer der Moses (1134), der ihm ganz fremd ist.

man an die Zingarella denkt, bis man im Dunkel den Henker sieht, dem sie ihren Nacken beut; die lieblich blühende hl. Agnes kann man hier vergleichen mit der altertümlich strengen purísima.

Dieser Mann begab sich im Jahre 1615 nach Madrid, zur Bewerbung um die durch den Tod erledigte Stelle eines pintor del rey. Der armselige Bartolomé Gonzalez wurde ihm vorgezogen. Dieser war freilich ein Porträtist, die Hauptbeschäftigung der königlichen Maler. Von Roelas sind keine Bildnisse bekannt.

FRANCISCO DE HERRERA
(geb. 1576, gest. 1656)

Während Roelas weder damals noch später viel Glück gehabt hat, so ist Herrera der Ältere, Architekt, Maler in Fresko, Öl und Tempera, Graveur, Radierer und Kupferstecher, augenscheinlich ein Günstling der „Jetztzeit". Den Spaniern gilt er als Schöpfer ihres Nationalstils. Dies scheint man zuerst im Zeitalter des Raphael Mengs entdeckt zu haben. „Er war, sagt Cean Bermudez, der erste, der in Andalusien jene furchtsame Mache abschüttelte, an der unsere Maler so lange klebten, und sich einen neuen Stil schuf, der den Nationalgeist offenbart." Deshalb hat man unter sein Bildnis in der Biblioteca Colombina gesetzt: Formó un nuevo estilo, propio del genio nacional. Man hat diesen Wink dann am Schreibtisch weiter ausgesponnen: „Keine Spur italienischer Nachahmung, kein Zugeständnis an die Kunst der Vergangenheit;" „die Befreiung der Schule von Sevilla ist der Gedanke seines Lebens."[1] Schon als Jüngling ein wilder Menschenfeind, hat er sich in der Einsamkeit autodidaktisch gebildet, ein reiner Naturalist von Haus aus, voll Verachtung der engherzigen, kleinlichen Theorie der Schule des Vargas, die ihm bei einem Lehrer Luis Fernandez geboten wurde. Noch in einem kürzlich unter dem Anblick seiner Werke geschriebenen Buch[2] wird man umrauscht von Titanisch, Genius, Wunder und Michelangelo. „Alle enthält er bereits in sich, Velazquez, Murillo, Cano, wenn auch in etwas rauher (tosca) Form, aber mit der Kraft und Würde des Genius. Er ist der erste der dort die Pforten des Naturalismus aufschloß."

Man versteht diese Eingenommenheit, wenn man liest, wie

[1] Gazette des Beaux-Arts 1859. III, 169ff.

[2] Narciso Sentenach, La Pintura en Sevilla. 1885, S. 52ff. W. Bürger: Jamais le Caravage ni Ribera, ces deux grands praticiens, n'ont eu une exécution plus ferme, un dessin plus arrêté, une couleur plus puissante.

Herrera sich vor der Staffelei gebärdet haben soll. „Er zeichnete mit angebrannten Rohrstäben und malte mit Borstenpinseln (brochas). Ja wenn er einmal von seinen Schülern im Stich gelassen wurde, was bisweilen der Fall war, so ließ er seine Magd die Leinwand untermalen (bosquejar), d. h. mit Riesenpinseln und Besen (brochones y escobas, man denkt an den balai ivre Eugène Delacroix') beschmieren, und ehe die Farbe trocknete, formte er dann mit dem Pinsel Gestalten und Gewänder."

Vollendet wird das Bild dieses Patriarchen der Impressionisten durch den Charakter des Menschen. Denn so roh, hart und unverträglich war er (rigido é indigesto, de poca piedad nach Palomino), daß seine eigenen Kinder der Hölle dieses Vaterhauses entflohen: die Tochter ging ins Kloster, der Sohn Franz nach Italien, — wobei er sechstausend pesos mitnahm. Der Alte mißbrauchte seine Geschicklichkeit im Gravieren zu Falschmünzerei, und entzog sich der Justiz im Asyl des Jesuitenkollegs S. Hermenegildo, dessen Altarbild er erhielt. Als nun der junge König Philipp IV diese Kirche im Jahre 1624 besuchte, nach dem Maler fragte und die peinliche Geschichte erfuhr, rief er: „Darin bin ich Richter und Partei," und ließ sich den Flüchtling kommen. „Wer eine so hohe Geschicklichkeit besitzt, erklärte er, der sollte sie nicht mißbrauchen; — wozu hat der Gold und Silber nötig? Geht, Ihr seid frei, nur hütet Euch vor Rückfall."

Solche Urteile machen gespannt auf die Erzeugnisse dieses Faustmalers und Übermenschen, und wir wandern nach dem als seine „allseitigste Schöpfung" (produccion mas completa) gerühmten großen Jüngsten Gericht in der Pfarrkirche von S. Bernardo. Aber man sieht sich enttäuscht, man erwartete etwas ganz anderes.

Die Hauptgruppe bildet der himmlische Senat, ein Halbkreis nach Art der Disputa, der Richter in der Mitte. Aber dieser erhebt die Rechte segnend, nach den Erlösten hin, die Linke das Kreuz umfassend. Nichts ist da von jenem Zorne des Bonarroti, der (wie Pacheco sagt) alles vernichten und verzehren zu wollen scheint. Es ist der sanfte Menschensohn der Theologie Raphaels, auch mit der seitlichen Neigung des Hauptes. In dem himmlischen Hof erkennt man sofort jene Pfingstversammlung des Roelas wieder, nur sind die Schatten dunkler, die Blicke gespannter, die Typen mannigfaltiger, zuweilen trivial, aber nie gemein; kraftvoll, treuherzig. Charakterköpfe sind darunter, einige sogar im damaligen Haar- und Bartschnitt. Und dann

ein persönlicher Zug geht durch alle: der tiefe, das ganze Bewußtsein erfüllende Ernst des Augenblicks, alle hängen mit Augen und Geist an dem Weltrichter, in der toten Stille dieser furchtbaren Minute.

Dagegen ist der untere Teil in gekürzter Form abgefunden: eine Gruppe von armen Sündern und Teufeln; die Auferstandenen, dichtgedrängt harrend, wie Soldaten beim Appell. Davor steht der große, ritterliche, etwas nüchterne S. Michael, der Seelenwäger, das schneidige Schwert zückend, als die beherrschende Figur dieses Teils, vor dem alles übrige zurücktritt ... Wo ist hier etwas vom Improvisator? Cean Bermudez fand „Kunst der Komposition, Kontraste der Figuren, Gleichgewicht der Gruppen, das Erhabene und Philosophische des Ausdrucks."

Kolorit und Helldunkel sind die des Roelas, nur mit etwas stärkern Akzenten. Das von links einfallende Licht teilt das gewaltige Bild und modelliert die Gestalten schärfer, auch mit Hilfe brauner Konturen; die Farbe ist pastoser, unverschmolzen.

Noch mehrere bemerkenswerte Gemälde sind in dieser Weise gemalt, z. B. der bisher unbeachtete hl. Ignaz vor dem Altar, in der Universidad, unten vor den Schranken die Gemeinde, in fast fanatischer Andacht; die Engel, den Zelebranten umflatternd, Rauchfässer schwingend, mit kindischem Eifer. Diese seine musizierenden und blumenstreuenden Genien sind Geschwister derjenigen des Roelas; frische rotbackige Riesenkinder, mit großer Stirn, runden hellen Augen, derber Stumpfnase, Rosenmund und langen Semmellocken, die über der Stirn aufsteigen und am Hals sich hinabringeln.

Diese Werke geben eine Vorstellung von der Malweise, durch die er seinen Ruf begründete und sich, wie Jusepe Martinez versichert, die „allgemeine Achtung der Sachverständigen erwarb". Nach ihnen hat ihn Palomino, sein erster Biograph, charakterisiert (Museo III, 314). Ihm erschien Herreras Art (casta) ganz italienisch, von großer Zeichnung und Kraft des Helldunkels, durch diese und die gediegene Paste werden seine Figuren plastisch (de bulto).

Also, was Herrera von der Kunst der Malerei besaß, stammte von Roelas, der nach Sevilla kam und auf seiner Höhe stand, als jener dreißig Jahre alt war (1607)[1]. Freilich nennt ihn niemand seinen Lehrer, aber die Übereinstimmung geht so weit,

[1] Sein ältestes Werk in S. Martin gestattet in seinem geschwärzten Zustand kein sicheres Urteil, jedenfalls hat es mit seiner späteren Art keine Ähnlichkeit.

daß das Pfingstfest des Roelas von Kennern wie Cean für Herrera gehalten worden ist. Was er eigenes besaß, war sein Temperament.

Als ihm aber der Erfolg Selbstgefühl verliehen, als er sein Publikum kennen gelernt hatte, meldete sich die jeder Gebundenheit widerstrebende Natur, und bald empfand er alle Formen als lästige Hemmung. Vielleicht war ihm die Freskotechnik bequemer, in der er längst untergegangene Arbeiten geliefert hat. An die rasche Anfüllung großer Wandflächen gewöhnt, machte ihn das umständlichere Verfahren der Leinwand ungeduldig. Er stellte Versuche an mit einfacheren Methoden. Zuerst scheint er auf ein Chiaroscuro in der Art des Caravaggio gekommen zu sein, vielleicht ohne dessen Gemälde gesehen zu haben; er war der erste, der dort die unvermittelten Schattenmassen der italienischen Naturalisten anwandte. So in dem großen Pfingsten der Galerie Lopez Cepero, das er ausnahmsweise, als habe er geglaubt, daß man ihn darin nicht wiederkennen werde, unterzeichnet und datiert hat.

Der Apostelverein ist hier in den Hintergrund verlegt; aber ganz vorn sieht man eine aufgeregte Gruppe von sieben gewaltigen Männern, in starken Kontraposten verschlungen; wie es scheint, die Festfremden, deren ungestümes Gebaren den Eindruck der Zungenredner veranschaulichen soll. Einfachgroßer Wurf der Gewänder, breite Flächen tiefer, doch noch farbiger Schatten mit kurzen rauchigen Übergängen, ohne Mitteltöne, auf ganz hellem Grund. Dies Stück mag den jungen Leuten mehr zu schaffen gemacht haben, als alles, was er sonst gemalt hat.

Auch der herkömmliche Kreis der Gegenstände wurde ihm zu eng.

Man wußte aus Palomino, daß Herrera zuerst Genrebilder (bodegoncillos, Buden- oder Küchenstücke), gemalt habe, ein Geschmack, der mit dem Hang zum Tavernen- und Zigeunerleben zusammenhing. Solche profane Sachen sind in Spanien meist nicht mehr zu finden, sie verschwanden in der Legion der Ignoti[1]. Realistische Neigungen fanden immer Spielraum in den Mönchsgeschichten der Kreuzgänge. Herrera malte in S. Buenaventura, außer den noch erhaltenen Ordensmännern der Decke, vier Szenen aus dem Leben des Titularheiligen, denen Zurbaran vier andere hinzufügte. Drei sind jetzt in dem Land-

[1] In dem interessanten Bilde der Gräflich Czerninschen Galerie zu Wien (Nr. 64), der blinde Musikant auf der lira rustica spielend, glaubte ich die Art Herreras zu erkennen.

haus The Grove bei Watford zu sehen, wohin sie der Earl von Clarendon aus Spanien mitbrachte (*vor kurzem nach Frankreich verkauft*). Die Mönchsköpfe und Mönchsgebärden in dem Chor der dämmerigen Kirche, die Gruppe der Hidalgos-Familie vom Lande u. a. sind hier mit unerhörter Naivität aus dem Leben aufgegriffen; entworfen mit den ihm eigenen, lockeren, rundlichen Konturen, in einem schimmernden gelb- und grünlichgrauen Helldunkel.

In diesem kernhaften Stil ist auch der ihm zugeschriebene reuige Petrus in der Sakristei der Kathedrale. Es ist ein alter Bauer, der vielleicht das Unglück gehabt hat, im Zorn einen Nachbar zu erschlagen, und nun von der Angst der Hölle überfallen wird. Unter einer kahlen, vordringenden Stirn, zwischen starken Backenknochen sitzen kleine schwarze Augen; aber in einem so harten Gesicht vermögen Empfindungen nicht zu spielen: die Zerknirschung spricht bloß aus der Bewegung des Kopfes und den in den Schoß gesunkenen, gefalteten, knorrigen Händen.

Die beiden ungeheuren Lienzos im Museum zu Sevilla, der hl. Hermenegild und der hl. Basilius geben eine Vorstellung von der Verwilderung, der er später anheimfiel, sie lassen jene Legende, die Cean von „alten Malern“ hörte (die achtzig Jahre nach Herreras Tod geboren sein müßten), doch glaublich erscheinen. Durch sie hat er vornehmlich den Weg zum Herzen der Modernen gefunden. Es sind wüste borrones; wie ein Tobsüchtiger seine Kleider, hat er die Regeln der Kunst weggeschleudert. Die Ausdehnung in die Tiefe streichend, schichtet er seine Riesengespenster auf in Frontansicht, auf einer Fläche, in Etagen übereinander, auf Wolken sitzend, mit runden Eulenaugen ins Leere starrend. Welche künstlerische Qualität ist in diesen Sudeleien noch übrig geblieben? Nicht einmal koloristische Unmittelbarkeit vermag man zu loben, denn es sind weder Farben- noch Helldunkelwerte in ihnen zu entdecken. Auch keine Physiognomik: es gibt keinen leereren, platteren Christus.

Nur jener nachlässig-gewaltige Wurf der Gestalt, in einer „tumultuarischen“ Orgie des Pinsels, erinnert daran, daß man doch die Trümmer eines großen Talents vor sich hat.

Zuweilen übt die Innervation dieses stark angelegten, maßlosen Geistes eine dämonische Wirkung. Diese hatte einst dem „hl. Basilius, seine Lehre diktierend“ den Ehrenplatz in der Salle carrée des Louvre verschafft. Zwei Flügelbilder dazu waren in der Galerie von San Telmo. Der funkelnde Blick ins Unendliche, die erhobene Hand mit der Feder, soll die Inspira-

tion bezeichnen, den Augenblick, wo ein göttlicher Gedanke über die Schwelle des Bewußtseins tritt. Um ihn, oder vielmehr neben und unter ihm sitzen aufhorchende Nachschreiber, keine geringeren als S. Bernhard, Petrus Martyr, und der Großinquisitor Diego, Bischof von Osma. Unheimliche Gestalten in ihren vertikal zugespitzten Kapuzen, winkenden weißen Mitren, vor uns aufsteigend wie die toten Könige in der Höhle zu Forres. Als seien Moder und Spinneweben der Unterwelt an ihnen hängen geblieben. Es ist die Haluzination eines Gefangenen des hl. Uffiz, der, vor sich die Richter und Schreiber, im siedenden Gehirn auf- und abtanzend, seine abgefolterten Geständnisse als verdammende Anklage aufs Papier fließen sieht.

Im Greisenalter, als Siebziger (1647) hat er noch seine vier umfangreichsten Gemälde, einst im Salon des Erzbischöflichen Palastes, auf die Leinwand geworfen: das Mannah, das Wasser aus dem Felsen, die Hochzeit zu Kana und das Wunder der Brote und Fische. Man sieht, nur das Kolossale, Volksmengen, vermochte seine alternde, aber noch immer gewaltige Hand in Bewegung zu setzen. Das vierte dieser Bilder war einmal im Treppenhaus der Akademie von Madrid aufgetaucht. Unter einer mächtigen schattenden Eiche sitzt der Heiland, die großen glänzenden Augen gen Himmel gerichtet, mit sakramentaler Feierlichkeit segnend, neben ihm aufgereiht die Jünger. In der flachen Talmulde des Mittelgrundes hatte er mit Glück die Tausende versinnlicht. Zuletzt trieb es ihn noch nach Madrid, wo er 1656 starb. —

Herrera ist nicht der „Erfinder eines neuen Stils“, denn sein wahrer Stil ist nur die Sprache des Roelas, gesprochen von einem grundverschiedenen Temperament. Auch hat er nicht der Sevillaner Schule zur Freiheit verholfen, die man in den Werken des Roelas nicht vermißt. Wir finden in seinen Werken keine Gestalt von der Furie jenes S. Jago, keine Köpfe von mehr Realistik wie die im hl. Andreas, und wenig von den mannigfaltigen Lichtwirkungen, die Roelas zu Gebote standen. Kein Maler von Sevilla hat seinen Stil angenommen. Auch kann man ihn kaum einen Naturalisten nennen, wenn er auch Sittenbilder gemalt hat, denn er war zu heftig um sich ans Modell zu binden; er malte meist sich selbst, und malte aus dem Kopfe. Wir vermögen dieser freien Manier (liberiad y franqueza) keinen so absoluten Wert beizumessen.

FRANCISCO PACHECO
(geb. 1571, gest. 1654)

Während Roelas und Herrera neue Wege suchten, verteidigte ein ganz anders gearteter Mann in Lehre, Schrift und, wie er meinte, auch im Bild, die absterbende Zeit, freilich nicht ohne die Ahnung, tauben Ohren zu predigen, und bald mit Zugeständnissen an die Neuerer — Francisco Pacheco, einst Mitschüler Herreras bei Luis Fernandez.

Unter den Namen im spanischen Künstlerlexikon sind wohl wenige, die der Genius der Malerei so kärglich bedacht hatte, bei vielseitigem Talent, denn er war auch Dichter, Biograph, Archäologe und Kunstpräzeptist. Aber er macht mehr den Eindruck des denkenden Liebhabers, des kalten Schwärmers mit dem Kopf, den sein Naturell eher auf die Beteiligung an der Kunst mit der Feder zu führen schien. Diese gelehrten Mühen lösten jedoch bei ihm einen schaffenden Drang aus, der ebenso unwiderstehlich war, wie die Werkzeuge spröde. Ein zäher Wille unternahm den Kampf mit den Hindernissen der Natur, und die aufgewandte methodische Arbeit erzeugte, außer den errungenen Fertigkeiten, ein starres Selbstgefühl, das durch öffentliche Kontroversen genährt, ihm den Mut gab, im Wettlauf mit Stärkeren, ohne die Gefahr dieser Nähe zu ahnen, die halsbrechendsten Aufgaben zu übernehmen, — Aufgaben, vor denen zu zagen schon ein Fünkchen jenes Geistes nötig gewesen wäre, der Pacheco fehlte. Sein phantasieloser, langsamer und kleinlicher Kopf hätte ihn zu Bildnissen, Stillleben und Genre allenfalls befähigt; aber er besaß nicht die Selbsterkenntnis derer, die sich bescheiden, im Beschränkten Genügendes zu leisten.

Vielleicht wäre er doch nicht emporgetaucht, ohne seine gesellschaftliche Stellung, die er dem Ansehen der Familie und besonders einem Oheim, dem Domherrn und Lizenziaten Francisco Pacheco verdankte. Von diesem gelehrten Humanisten stammten die lateinischen Aufschriften für die Giralda, den hl. Christoph und den Katalog der Prälaten Sevillas. Seine Distichen sind noch jetzt unter den Marmorreliefs des Antecabildo zu lesen; auch die Statuetten für Arphes Custodia hat er angegeben. Von ihm erbte der Neffe die hohen geistlichen Verbindungen; dazu kam die Gunst des Mäcenas von Sevilla, des Herzogs von Alcalá. Urteile der Freundschaft, begeisterte Gedichte, von Poeten und vornehmen Gönnern ihm geweiht, beruhigten jeden Zweifel an sich selbst.

Pacheco, aufgewachsen unter den Denkmalen und Erinnerungen von Stadt und Provinz (auch sein Name ist altiberisch), nie im Ausland gereist, widmete sich mit warmem Sonderpatriotismus, außer der Lokalforschung, künstlerischen und dekorativen Arbeiten mannigfacher Art. So der dem Klassizismus eigentlich zuwiderlaufenden Polychromierung der Holzschnitzereien. Er geriet darüber in Streit mit seinem Freunde Montañes, in dem er sonst einen Geistesverwandten verehrte; er verfocht gegen ihn die Bemalung durch Fachmänner statt durch die Bildschnitzer selbst. Er suchte (seit 1600) die bisher übliche polierte Bemalung in glänzenden Ölfarben mit Gold (platos vidriados nennt er diese encarnaciones de polimento) zu verdrängen durch glanzlose Färbung (encarnaciones mates) mit Schattierungen, wozu er landschaftliche Hintergründe fügte. Hierin aber hatte er den Volksgeschmack gegen sich, und einige der von ihm polychromierten Werke scheinen später neu bemalt worden zu sein. Zuerst in S. Clemente (Nuñez Delgados Johannes der Täufer), dann an Hauptwerken des Montañes, dem hl. Domingo für Portacoeli, dem Kruzifix der Karthause (in der kleinen Sakristei der Kathedrale), dem hl. Hieronymus in Santiponce u. a., hatte er Muster seiner Technik gegeben; das merkwürdigste Werk dieser Art aber waren die beiden noblen, lebenatmenden Köpfe zu den Statuen des hl. Ignaz (nach der Totenmaske von 1556) und des Francisco Borja, in der Casa profesa, jetzt Universität (1610). Dann berichtet er uns, wie er als junger Mann (1594) die fünf, 30 und 50 Ellen langen Standarten von karmesinrotem Damast für die Indienfahrer bemalt habe, mit dem Wappen der Monarchie und Santiago als Matamoros. Auch an den bronzefarbenen Figuren des Tumulus Philipps II in der Kathedrale hatte er geholfen (1598).

Die Historienmalerei begann er mit den Geschichten des hl. Ramon Nonnatus vom Orden der beschuhten Mercenarier für deren Kreuzgang, in Gemeinschaft mit seinem Freunde Ildefonso Vazquez. Dieser war einer der letzten von der Fahne der Vargas und Mohedano, ein flotter Zeichner und gewandter Komponist. Es waren Episoden aus dem heroisch-heiligen Abenteuerleben dieser Retter der Christensklaven.

Von den sechs Stücken unseres Francisco sind zwei im Museum von Sevilla, eines in Barcelona: die Berufung des Hirtenknaben Ramon durch die hl. Jungfrau, die Einschiffung an der spanischen Küste, der Abzug der befreiten Scharen. Schülerhafte Steifheit der Figuren, zusammengeflickte Komposition, blecherne Falten fallen in dieser hektischen Malerei besonders

auf, wo er mühsam mit Vazquez gleichen Schritt zu halten sucht. Die Engel, welche die Schafe während der Berufung bewachen, benehmen sich wie Pensionsfräulein auf dem Lande. Nur die Szene der Einschiffung, wo der Heilige dem Schürgen auf die Schulter steigt, mit dem Kahn, in dessen Steuermann Asensio den Cervantes erkennen wollte, (der 1598 und 1599 in Sevilla war) ist ganz dem Leben abgesehen, ein Strandbild; hier hatte seine Nüchternheit einen glücklichen Griff getan.

Im Jahre 1616 malte er im Auftrag des Maestro Francisco de Medina für das Hospital von Alcalá de Guadaira einen hl. Sebastian, jetzt in der Pfarrkirche dieses Namens. Die Szene, wo der christliche Soldat nach überstandener Marter von der Matrone Irene unter dem Schutze der Finsternis aufgesucht und gepflegt wird, ist von namhaften Malern dargestellt worden. Die Nacht, die bange Stimmung, der mißhandelte Jünglingskörper in tödlicher Betäubung, die treue Sorge der tieferschütterten Frauen — das konnte einen Schidone, Spagnoletto, Delacroix reizen. Was macht daraus dieser Kunstverbesserer unter der Sonne Andalusiens? Im sauberen, aufgeräumten Krankenzimmer des Hospitals von Alcalá, von dessen Reinlichkeit man einen günstigen Begriff bekommt, liegt ein Mann in frischer Wäsche im neugemachten Bett, eine blaugestreifte Bouillontasse in der Hand; vor ihm eine Frau mit dem regungslos blassen Gesicht, dem überwachten Blick der Krankenwärterin; eine kleine Magd legt Verbandzeug auf den Teller. Über dem Sessel hängt die reiche Offiziersuniform; an der Wand die als Reliquie aufbewahrten Pfeile. Durchs offene Fenster sieht man in der Ferne die vorhergegangene Untat. Das Bild erinnert an die wunderlich trivialen Votivgemälde beglaubigender Wunder, wie man sie bei Kanonisationen in St. Peter sieht. Dennoch fesselt es durch eine gewisse Wahrheit, wie eine Ortsgeschichte, erzählt mit der treuherzig umständlichen Plattheit des Dorfchronisten[1].

Pachecos Jugend war noch in die Zeit gefallen, wo man sich mit der „römisch-florentinischen Schule" in Reih und Glied zu stellen suchte. Er widmete aus der Ferne den großen Italienern eine glühende Verehrung, hatte Raphael „seit seinem zehnten Jahre, infolge eines geheimen Naturtriebs stets nach-

[1] Eine saubere Bleistiftzeichnung zu diesem Bilde befindet sich unter den Handzeichnungen der Biblioteca nacional in Madrid. Hier hat der Patient einen Ausdruck des Entsetzens: er findet sich, aus tödlicher Betäubung erwachend, noch auf Erden. Bez. 7 de octubre 1615. Die Heiligenfiguren im Pradomuseum (1608) gehören zu seinen hölzernsten Arbeiten.

geahmt, unter dem Eindruck seiner herrlichen Erfindungen und besonders einer getuschten Handzeichnung", deren glücklicher Besitzer er geworden war[1]. Sein nächstes Vorbild war Pablo de Céspedes, wie er selbst Dichter, Künstler, Antiquar.

Diese Verehrung, diese Studien wechselten nun mit Anwandlungen, sich seinen Heroen an die Seite zu stellen, ja ihre Werke in einzelnen Punkten zu korrigieren.

Don Fernando de Rivera, Herzog von Alcalá, der vielleicht den Palast del Te in Mantua gesehen hatte, vertraute ihm im Jahre 1603 eine Deckenmalerei im Hauptgeschoß des „Hauses des Pilatus", für tausend Dukaten. Der Freskotechnik nicht kundig, malte er in Tempera auf Leinwand; in eine Flächendekoration, Grotesken auf schwarzem Grund, setzte er Fabeln: schwebende und stark verkürzte Figuren. Es waren: die Apotheose des Herkules, Ganymed, Asträa, Perseus, Phaeton und Ikarus. Also glückliches oder verfehltes Trachten nach oben. In einem Mittelrund stehen die Zwölfgötter, paarweise, in der Wurmperspektive, wo die nackten Leiber wie gedrechselte Balustren aussehen. Der nüchterne, ängstlich fromme Herr wollte es dem kecken, leichtfertigen, mit zeichnerischen Schwierigkeiten scherzenden Julio gleichtun: es scheint ihm aber selbst bei diesem Ikarusflug angst geworden zu sein:

Temo á mis alas, mi subir recelo (II, 24).

Doch der hochverehrte Pablo in Cordoba pries die Schöpfung und erhielt den Dank dafür in einem Sonett.

Geläutert sieht man diese erste Manier in der großen Verkündigung, die er gerade über das Meisterwerk des Roelas im Retablo der Jesuitenkirche zu setzen hatte. Das Bild verrät unsägliche Studien, besonders auch in der Farbenstimmung, um die sich die Manieristen bisher wenig bekümmert hatten. Es ist in vollem Licht und mit hellen klaren Tinten gemalt; Orange und Blau als Hauptkontraste; in den Engelgewändern Triaden (blau, gelb, rosa). Aber wie konnte ein vecino de Sevilla (wie er sich auf dem Titel seines Buches nennt) eine Drahtpuppe wie diesen Gabriel in die Welt schicken! Und solche Küstermienen!

Pacheco war schon nahezu ein Vierziger, als er sich zu einer Reise an den Hof entschloß (1611). Hier in Madrid nun und im Escorial sah er seine verehrten Italiener zum ersten Male leibhaftig. Er schloß Freundschaft mit dem hispanisierten Florentiner Vincenz Carducho (nuestro íntimo amigo I, 128). Ja,

---

[1] Arte de la Pintura I, 318 (Libro II, 5) „por oculta fuerza de naturaleza", also ein Geistesverwandter!

er besuchte in Toledo den Greco, der damals schon absurd geworden war; seine frühesten noch venezianischen Meisterwerke, seine jetzigen Delirien und die paradoxen Aussprüche versetzten ihn in nicht geringe Aufregung.

Diese Reise hatte für ihn Folgen. Der Prinzipienmann war doch zu sehr Künstler, um sich solchen Eindrücken zu verschließen. Seine Palette, sein Pinsel schienen seitdem vertauscht, die Erfindung wird natürlicher, die steinerne Manier belebt sich, die scharfe, glatte, holle, magere Behandlung weicht einer breiteren, pastosen, derbkörnigen; einfallendes Licht gibt Relief, ein markiger Pinsel zeichnet Schattenstreifen und Glanzlichter hinein. Schon in den vier kleinen Bildnissen der Predella unter dem noch harten, ziegelfarbigen „Tod des hl. Albert" von 1612, in der Galerie Lopez Cepero, bemerkt man wärmeren Ton, frischere Auffassung, sprechende Augen. Von dunkler Haltung ist das vieltafelige Altarwerk der Pfarrkirche zu Brenes bei Carmona[1].

Er eröffnete nun eine Malerschule, und sein Haus wurde der Sammelpunkt von Künstlern und Kunstfreunden, besonders geistlichen. „Sein Atelier, sagt Rodrigo Caro, war eine förmliche Akademie der Gebildetsten Sevillas und von auswärts."

Sein Selbstgefühl kannte keine Grenzen mehr, es ließ ihm keine Ruhe sich an dem bedenklichsten Vorwurfe der Kirchenmalerei zu versuchen, dem Jüngsten Gericht. In seinem Buch stehen vier Gutachten theologischer Sachverständigen über dieses für die Nonnenkirche von S. Isabel für 700 Dukaten gemalte Bild (1614). Viele Abweichungen von der Überlieferung hatte er angebracht; die heidnischen Figuren, das Werk Bonarrotis entstellend, die phantastischen Zutaten (der Höllenrachen) waren ausgemerzt. Die Auseinandersetzungen dieses Zeremonienmeisters des Jüngsten Tages erinnern an Overbeck, wenn er Sonntagmorgens über die Symbolik seiner Kartons den Gästen des Ateliers Homilien hielt. Lernend ist er ins Grab gestiegen. Der Erzengel Michael (1637) in San Alberto (nach der Revolution von 1868 nach London gebracht) fiel auf durch die große Kraft der Farbe bei alter Härte des Pinsels[2]. Er ist noch von dem aufgehenden Gestirn Murillos Zeuge gewesen: denn er lebte bis 1654. Hat er noch diese neue Offenbarung

---

[1] Bei dessen Betrachtung der Verfasser 1882 von der Guardia civil als Kirchenräuber arretiert werden sollte.

[2] F. Gonzalez de Leon, Noticia artistica de ... Sevilla. 1844. I, 167: soberbia pintura — es del tamaño natural y se vé en ella gran fuerza de tintas y dureza de pincel.

der hl. Jungfrau im Ebenbild der Töchter seiner Nation bemerkt? und auch an dieser Freiheit Ärgernis genommen? Die Purísima Pachecos in dem Gemälde mit dem Bildnis des Dichters Miguel Cid (Sakristei de los cálices) war wenigstens von der neuen Inkarnation himmelweit verschieden: ein langes, gedunsenes, schläfriges Nonnengesicht.

DIE „KUNST DER MALEREI“

Daß ein solcher Maler ein Buch schreiben werde, hätte jeder mit dem Personal dieses Literaturzweigs Vertraute voraussagen können. Wie alles, was er unternahm, langatmig war, so ist auch dieses Buch ein Lebenswerk, das ihm aber glücklicherweise noch im höchsten Alter zu drucken gelang[1]. Für den Abschnitt über die heiligen Bilder z. B. hatte er seit 1605 Aufzeichnungen gemacht. Verschiedene Schichten sind zu unterscheiden; an einen Stamm strenger Tendenz haben sich moderne Ansichten, ja Maximen des Naturalismus angerankt, nach Suggestionen des Schwiegersohns.

Die Arte Pachecos war eine Arbeit nicht bloß des Malers und Technikers. Vom Gelehrten hat sie die Gründlichkeit, den Geschmack am Quellenmäßigen. Für jeden Punkt wird auf die kompetenteste Autorität zurückgegangen, Fachmännern jeder Art das Wort erteilt. Fragen kirchlicher Archäologie sind mit Freunden in der Kutte beraten worden; der Abschnitt über die Bilderverehrung ist ein theologischer Traktat. Die scholastische Ideenlehre entnimmt er dem Jesuiten Diego Meléndez (I, 224). Bei der Rangfrage der Malerei werden die juristischen Definitionen der Ehre angezogen: in keiner Sache haben die spanischen Maler öfter zur Feder gegriffen, als gegen die ihnen so widerwärtige Gleichstellung mit dem Handwerk durch Besteuerung ihrer Honorare (alcabala). Für ästhetische Begriffe werden die alten Rhetoren (Cicero vom decorum und honestum) zitiert. Aber selbst in seinem eigensten Felde hat er lieber die lehrreichsten Stellen, „die Auktorität“ der Italiener eingerückt, von Alberti und Leonardo bis auf L. Dolce, Paolo Pini u. a. Dürer und van Mander werden übersetzt. Die Trockenheit des Lehrvortrags wird, dem Stoffe geziemend, unterbrochen durch Einschaltung von Poesien, didaktischer und beschreibender Art, durch die uns schätzbare Stücke andalusischer Dichter erhalten

[1] Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas. Sevilla 1649. Neu herausgegeben von G. Cruzada Villaamil. Madrid 1886. 2 Bände. Nach dieser Ausgabe habe ich zitiert.

wurden. Daß uns der Paragone nicht geschenkt wird, versteht sich von selbst.

Das Buch ist aber darum nicht eine bloße Kompilation von literarischem Niveau, es trägt das Kolorit einer Künstlerarbeit, in Interessen, Urteil, Ausdrücken, und ich möchte es in Gehalt und Lebendigkeit manchem phrasenhaften Machwerke der Italiener vorziehen. Am wertvollsten sind die zahlreichen Notizen über spanische Künstler, ihre Parteiungen, Streitfragen und die Losungsworte von damals. Von manchen Kontroversen würde man, da die Ultraradikalen jener Tage, dank dem Sieb der Zeit, der Vergessenheit verfallen sind, ohne ihn keine Ahnung haben. Hier wo er Partei war, gewinnt seine Sprache Wärme und Farbe. Kurz während man oft kaum die Geduld übrig hat, seine Bilder anzusehen, liest man das in reinem, klarem Spanisch geschriebene Buch mit wachsendem Interesse. Man lernt da einen Mann kennen, beschränkt und allseitig, peinlich streng und liberal, Kosmopolit und advocatus patriae, Humanist und Familiare des hl. Uffiz. Wer einmal versucht hat, die spanischen Kunstzustände dieser Zeit sich lebendig zu vergegenwärtigen, wird es schwerlich „ein ebenso gelehrtes wie unnützes Werk“ nennen[1].

Der Abschnitt, auf den er selbst am meisten Wert legte[2], eine Art Kanon der heiligen Bilder, ist freilich voll von Wunderlichkeiten. Seine Absicht war (wie sein Temperament) kritisch: das Faktum von den Entstellungen der Zeit zu säubern, das echte Bild des Altertums zu gewinnen. Sein höchster Ehrgeiz ist, daß man ihn des Ehrennamens für wert halte, den Petrarca im Triumph des Ruhms dem Homer erteilt:

primo pittor delle memorie antiche.

Er übt auch an einigen der beliebtesten Legenden, wie des hl. Georg, Christoph, eine manchen gewiß unbequeme Kritik. Die Wahrheit gehe über die Kunst, ja über die Wünsche der Frommen. „Die kirchlichen Bilder sind ein Volksbuch, aber es soll ein w a h r e s Buch sein ... Leider lieben gerade die hervorragenden Künstler die Freiheit ihrer Ideen gar zu sehr, ungeduldig das Joch der Vernunft abschüttelnd; in ihren Werken sieht man mehr Können (valentia) als kirchlichen Takt.“ Jene von Roelas, später von Rubens und Murillo gemalte, liebenswürdige Gruppe der hl. Anna als Elementarlehrerin ihres

[1] Obra tan docta como inútil. Menendez Pelayo, Historia de las ideas estéticas II, 622 hat dies seichte Urteil noch mit andern Gründen widerlegt.

[2] El mas ilustre y grande argumento de nuestro libro. I, 104.

Töchterchens, ist heterodox, „weil Maria von ihrer Empfängnis an Vernunft, Willensfreiheit, Kontemplation, eingegossene natürliche und übernatürliche Wissenschaft besessen hat“. „Zu tilgen aus dem Gedächtnis“ ist das Bild der heiligen Sippe. Das Mittelalter mit seinen Anachronismen kommt übel weg. Das liebliche Motiv des Kinderpaares Jesus und Johannes ist eine Ausgeburt der Einfalt und Unwissenheit (II, 276). Er preist Dürer, der die heiligsten Füße der Maria nie gezeigt habe. „Dank sei der heiligen Inquisition, welche diese Verwegenheit zu korrigieren gebietet.“

Hier nimmt er uns also manches Schöne, aber nicht ohne Ersatz. Er kennt das Menu des von den Engeln Christo in der Wüste servierten Mahls (eines seiner Gemälde); er stellt die Werkzeuge bei der Geißelung, mittels authentizierter Reliquien fest; beschreibt den Apostel Paulus, als hätte er ihn selber gesehen[1]. Er scheint überall dabeigewesen zu sein. Nur aus Rücksicht auf den lehrhaften Zweck der Bilder als Volksbücher toleriert er Abweichungen von der Geschichte, z. B. vom Liegen beim Abendmahl, erlaubt der Erkennbarkeit wegen den Bischöfen der Urzeit Mitren und Tiaren.

Ein Blick auf die kirchliche Malerei der nächsten Zeit reicht hin, diese vermeintliche Reform als die totgeborene Grille eines Sonderlings zu kennzeichnen. Dieser ehrliche Mann hatte keine Ahnung, daß gerade die Freiheit die innigste, wahrste, noch heute in unverwelkter Frische lebendige Wandlung des spanischen Kultusbildes bringen werde. Er hielt die Sache der religiösen Malerei bei den Jungspaniern für verloren. „Wie viele sind auch nur imstande, diese meine Zeugnisse (documentos) zu verstehen. O Jammer ohne Hoffnung auf Besserung!“ —

Wie hätte das hl. Uffiz einem Vertrauenswürdigeren das Amt des Malervogts (alcalde veedor de oficio de pintores) übertragen können! Es geschah im Jahre 1616 im Kapitelsaal, sein Kollege war Juan de Uceda. Sie hatten die Gemälde heiliger Dinge zu besichtigen, von den bei Ausstellungen (in der Feria, auf den Stufen der Lonja) vorkommenden Vergehen oder Versehen (descuidos) dem heiligen Amt Anzeige zu machen.

Kein Mensch war wohl weniger zum Inquisitor geboren. Er hielt Dürer, mit dessen Leben, Person und Werken er sich aufs eingehendste beschäftigt hat, für einen strengen Katholiken,

---

[1] Paulus war klein, etwas krumm, kahl, von gewinnender Miene, breite Judennase, langer graulicher Bart; bei der Hinrichtung war sein Kopf von einem durchsichtigen Schleier umwunden; als Binde der Augen diente die toca, die ihm Plautilla verehrte.

ja, er stellte ihn den asketisch angehauchten Vargas und Juanes an die Seite. An etwa dreißig Stellen des Werkes zitiert er Meister Albrecht, nennt ihn mehrmals den Großen, und neben den Größten, in der Reihenfolge: Bonarroti, Raphael, Durero. Es hat wohl überhaupt keinen wärmeren und ehrfurchtsvolleren Verehrer des Nürnbergers gegeben, als Francisco Pacheco, obwohl er ihm leider die buena manera absprechen mußte. Dieser Kultus gründete sich auf den aus seinen Stichen und Holzschnitten gewonnenen Eindruck der Reinheit des Menschen. Für den aufrichtig Frommen wird eben das Kriterium der Religiosität stets innerlicher Art sein. Deshalb konnte der treue Anhänger Martin Luthers dem Freund der Jesuiten und Klienten der Inquisition als católico y santo gelten; die entgegenstehenden Daten wurden gegenüber dieser erlebten Tatsache der Geisteseinheit nicht bemerkt.

DAS PORTRÄTWERK

Am erfreulichsten waren Pachecos Bemühungen im Fach des Bildnisses. Durch Talent, Sinn für Individualität und Liebe zur Heimat war er auf diesen Zweig gekommen. Seine wenigen erhaltenen Ölbildchen zeigen die Bekanntschaft mit den Hofporträtisten; dem ihm geistesverwandten Sanchez Coello hat er zugesehen, wie er seine Bildnisse in Abwesenheit der Personen ausmalte (II, 139). Ferner erzählt er von 150 Miniaturbildnissen; das seiner Frau Maria de Parama auf einem Rundtäfelchen sei das beste. Der schätzbarste Teil seines Lebenswerkes aber besteht in den Bildnissen bedeutender Sevillaner, von denen er eine Auswahl, hundert, zu veröffentlichen gedachte.

Wir hörten schon von jener Bibliothek des Argote de Molina; Rodrigo Caro hatte über die berühmten Männer von Sevilla geschrieben, Pacheco wollte beides, Bild und Biographie vereinigen. Er erzählt, wie er Stunden, die andere der Erholung widmen, zur Anfertigung dieser Bildnisse benutzt habe, „als eine Unterhaltung frei von Pflicht.“ 170 hatte er gesammelt, darunter auch einige Frauen. Am Ende des Jahrhunderts war das Werk zum vorläufigen Abschluß gediehen; das Titelblatt lautet: El libro de descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones. En Sevilla 1599. Bis ins Alter hat er sie vervollständigt.

Die Blätter sind mit schwarzer und roter Kreide (dos lapices) gezeichnet, in reichen Rahmen, die er mit Feder und Tusche im damaligen steifen Renaissancegeschmack entwarf. Die Embleme darin deuten auf den Beruf der Personen. Das Vorbild

waren Holzschnittwerke wie die Basler Ausgabe der Elogia des Jovius (1577). Die Manier aber hat Ähnlichkeit mit den Zeichnungen des Ottavio Leoni, die freilich ungleich lebendiger sind. El Padovano, wie er ihn nennt, hatte unter Gregor XV und Urban VIII die hervorragendsten Persönlichkeiten von Hof und Stadt gezeichnet, in Kreide auf blaues Papier, mit weißen Lichtern und roten Fleischtönen (II, 135). Bekannt sind seine Künstlerbildnisse aus Belloris Werk (1731). Pacheco war für das Unternehmen günstig gestellt durch seinen umfassenden Verkehr und ein starkes „Organ der Verehrung". Freilich wird das geistliche Element sehr bevorzugt ($^3/_5$ des Ganzen). Außerdem finden sich sieben Poeten, drei Maler, zwei Musiker, ein Wundarzt, ein Geschützgießer und zwei Haudegen aus dem Kriege von Granada.

Die Authentie ist ungleich: nach seinem eigenen Geständnis (II, 143) hat er mehrere nach bloßen Schilderungen gezeichnet, „um sie eines so ehrenvollen Platzes nicht zu berauben." Andere scheinen aus der Erinnerung, die Mehrzahl jedoch nach eigenen Aufnahmen gemacht zu sein. Diese sind von nüchterner, treuherziger Trockenheit, bis zum Komischen. Die Veröffentlichung mag an den Kosten des Stichs und der Unauffindbarkeit erträglicher Kupferstecher gescheitert sein.

Die Lebensabrisse (epitome) bestehen aus gutgewählten, immer dankenswerten, ganz zuverlässigen Daten, Aussprüchen, Anekdoten. Von den Dichtern dieser Zeit würde man ohne ihn nicht mehr wissen als ihre Verse, und auch diese hat er ja zum Teil gerettet. Vergleicht man sie mit denen seiner Nachfolger, von dem gelehrten Nicolas Antonio, dem Verfasser der Bibliotheca Hispana (1672) an bis auf Fermin Arana de Varflora (Hijos de Sevilla 1791), so muß man gestehen, daß Pacheco hier den Künstler nicht verleugnet hat: er gab uns statt magerer Lexikonartikel wirkliche Porträts, farbenreich, individuell.

Das Werk soll nach seinem Tode unter mehrere Liebhaber verteilt worden sein; es war lange Zeit verschollen, in einem Kloster versteckt; bis der Advokat Francicso M. Asensio in Sevilla im Jahre 1864 einen Band mit 56 Artikeln mit Hilfe eines Agenten aufspürte und erwarb, für 800 Duros[1]. Die romanhafte Geschichte dieser Bibliophilentat steht in seinem Büchlein über Pacheco. Nach sechzehn Jahren Überlegung hat er Zeichnungen und Text in einem phototypischen Prachtwerk veröffentlicht.

---

[1] *Das Werk ist 1920 in den Besitz des Madrider Sammlers D. José Lázaro Galdeano übergegangen.*

VENEZIANISCHE MALEREI

Der Magnetpol spanischer Kunst schien seit dem Mittelalter mehr nach Nordosten zu liegen. Welche Reihe gotischer Kathedralen erster Ordnung! bis tief ins sechzehnte Jahrhundert, neben der schon eingedrungenen Renaissance. Wenn man die wechselnden Richtungen in ihrer Malerei überblickt, so dürfte sich die Waagschale mehr zu Gunsten der Niederländer als ihrer romanischen Vettern neigen, im fünfzehnten wie im siebzehnten Jahrhundert. Aus demselben Grunde waren ihnen die Schulen Norditaliens wahlverwandter als die römisch-florentinische. Wir sehen ja, was sie während und nach der Zeit, als Bonarroti und Raphael ihren Siegeszug hielten, geleistet haben. Kaum aber kommen sie mit Venedig und Parma in Berührung, so haben sie Glück. Oberitalien (Gallia cisalpina) hat, neben dem nach Norden weisenden lombardischen Element, seine Verwandtschaft mit Südfrankreich und Katalonien, wie in der Sprache so in der Malerei nicht verleugnet. Dort galt mehr die Natur als das Ideal, mehr die Farbe und der perspektivische Schein als die Form und ihr Gesetz, mehr Grazie und Bewegung als Schönheit, mehr Ornamentfülle als Struktur. Der Valencianer Ribalta und sein Schüler Ribera waren in Parma gewesen; die Sevillaner begegneten sich mit den Lehren des Lombarden Michelangelo Amerighi; die ersten aber, die mitten in der Herrschaft des Romanismus zum Herzen ihrer Landsleute sprachen, gingen von Venedig aus.

Die Beziehungen des Malers von Cadore zu Kaiser Karl und seinem Sohne (seit 1530) hatten eine Anzahl von Meisterwerken nach der Residenz gebracht; Philipp suchte den Paul Veronese selbst für San Lorenzo zu gewinnen. Die kirchlichen Stücke Tizians im Escorial konnten auf die in jene Öde gebannte Malergesellschaft nicht ohne Wirkung bleiben. Fast gleichzeitig mit Tizians Ableben, im Jahre 1575 ist in Spanien, an zwei unabhängigen Punkten, zuerst venezianisch gemalt worden.

Der berufenste Maler unter den Einheimischen des Escorialkolonie war der Navarrer Juan Fernandez Navarrete aus Logroño (geb. um 1526), wegen seiner früh entwickelten Taubheit „der Stumme“ genannt. Wie jene andalusischen Romanisten hatte er die beste Zeit seines Lebens in Italien und Rom verbracht; das Bildchen, welches er Philipp II als Probe seiner Geschicklichkeit überreichte, die feine, hell und kühl gemalte Taufe Christi (Prado 1012) schien ganz „raphaelsche Schule“. Der König ließ ihn nun (seit 1569) eine Reihe großer Bilder für S. Lorenzo malen: plastisch gedachte Einzelfiguren, meist in strenger Zeichnung und

Modellierung, mit wohldurchdachten Attitüden und Verkürzungen, mager impastiert, hart und kalt wie die Natur seiner Berge. Aber die dort eintreffenden Werke des alten Tizian, das Abendmahl, der hl. Laurentius, erregten die schlummernde koloristische Ader. Während er in jenem Santiago und Hieronymus (1570) dem Michelangelo nachstrebte, in der heiligen Familie (im oberen Claustro) den Zuccaro (nach C. Cort) benutzt hatte, überrascht er in der Geißelung durch ein Passionsstück in der Art der Mailänder Dornenkrönung, und die Bestattung des hl. Laurentius ist ein Nachklang des berühmten Nachtstückes in der Jesuitenkirche zu Venedig und im Escorial. Obwohl bereits nahe an den Fünfzigen, hatte er sein mühsam errungenes System aufgegeben; er führte nun den Pinsel, als hätte er das Atelier im Biri grande besucht. Diese Wandlung ist am auffälligsten in den sechs Apostel paaren, mit bergigen Landschaften, welche er für die Seitenaltäre der Escorialkirche malte (1575—1578). Phlipp II sah sich im Besitz eines Vasallen, der mehr Maler war als die mit schwerem Gold herangezogenen Welschen. Aber „ach, das Leben ist am Ziele, und die Kunst noch kaum begonnen“; der Stumme starb 1579, und keiner zeigte sich imstande, seinen Bogen zu spannen.

EL GRECO

Die Anziehungskraft venezianischer Art für spanische Augen bewies auch der Beifall, den die Gemälde des Greco fanden. Zu derselben Zeit, wo im Escorial zum erstenmal jener Navarrese tizianisch malte, erschien in Toledo ein Grieche aus Kreta, der sich, wie jener Schiffersohn aus Milo, Antonio Vassilacchi, genannt l’Aliense (ἁλιεύς Fischer ?), die Malerei der Lagunenstadt an ihrer Quelle zu eigen gemacht hatte. Stets unterzeichnete er in griechischer Schrift, obwohl mit lateinischem Taufnamen, statt Kyriakos:

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρὴς ἐποίει.

Dieser Mann ist ebenso merkwürdig durch sein malerisches Genie, und die Bewegung, die er in die spanische Malerei brachte, wie durch die beispiellose, ja rätselhafte Entartung, der er rasch verfiel. Bisher kannte man ihn nur seit seinem Auftreten in Spanien. Er muß eine vortreffliche Erziehung genossen haben. Pacheco, der ihn im Alter kennen lernte, nennt ihn einen „großen Philosophen“, voll geistreicher, auffallender Aussprüche; er hatte eine Schrift über Malerei, Bildhauerei und Baukunst verfaßt. In seinem Gemälde der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel setzte er in die untere Ecke vier Halbfiguren, deren drei man auf den ersten Blick wiedererkennt: Tizian, Michelangelo, Julio

Clovio: der vierte, ein Jüngling mit langen Haaren, scheint Raphael vorzustellen. Ein Tribut des Dankes an die, so ihn zu dem gemacht haben, was er ist: zwei Verstorbene und zwei noch in hohem Alter Lebende.

Das erste bekannte Datum dieses merkwürdigen Lebens ist seine Ankunft in Rom im Jahre 1570 und der Besuch bei jenem Julius Clovius, dem Miniaturmaler, an den ihn der alte Tizian, sein Lehrer, empfohlen hatte. Clovio schreibt über ihn an seinen Gönner, den Kardinal Farnese in Viterbo, spricht von einem Selbstbildnis des jungen Griechen, das bei den Malern Roms Aufsehen gemacht, und rät, ihm eine Wohnung im Palast Farnese zu gewähren. Das Bildnis Clovios, das er dort malte (im Museum zu Neapel), ist vielleicht das feinste, so man von ihm kennt. Aus dieser seiner ersten Zeit in Venedig und Rom stammen mehrere Bilder kleinen Umfangs, die sich den besten Sachen der venezianischen Schule anreihen. Obwohl von sehr besonderer Physiognomie, haben sie lange als Tizian, Paul Veronese, Bassano, ja Barocci kursiert. Es sind figurenreiche, lebhaft bewegte Geschichten aus den Evangelien, im kecken Strich und in den Gebärden Tintoretto ähnlich, aber reicher in Charakteristik und pastos-farbiger. Durchblicke über marmorgepflasterte Plätze, längs einer Palastflucht, durch ein Monumentaltor in die Berge, geben ihnen einen stark venezianischen Akzent. Von Michelangelo ist er berührt worden, wie manche Aktfiguren beweisen, und was das seltsamste ist, alte byzantinische Erinnerungen verfolgen ihn, in Erfindung und Gruppierung, später erwachen sie selbst in der Farbe. Es sind: Die Heilung des Blindgeborenen (in Parma und Dresden); die Vertreibung der Wechsler (zweimal in England), und die Entkleidung des Heilands auf dem Kalvarienberg (früher in der Galerie Manfrin)[1].

Im Jahre 1575 erscheint er in Toledo, das er nicht wieder verließ (gest. 1614). Die Veranlassung seiner Berufung war der Retablo der Kirche S. Domingo de Silos, wo auch die architektonische Umrahmung und die Statuen von ihm herrühren; das Mittel- und Hauptbild ist die Asunta[2]. Das gefeierte Altarbild der Frari erscheint hier ins Spanische übersetzt. Die Emporschwebende breitet in ekstatischer Erschütterung wagerecht beide Arme aus.

[1] Die bisher ganz dunkle italienische Zeit des Greco ist zuerst von dem Verfasser dargestellt worden in der ersten Ausgabe dieses Buchs und erweitert in der Zeitschrift für Bildende Kunst N. F. VII. 1897f., übersetzt in ΑΡΜΟΝΙΑ επιστημονικον περιοδικον συγγραμμα, von K. M. Κωνσταντινοπουλος. Athen 1900 März. *Von den zahlreichen neueren Schriften über den Künstler ist die wichtigste das gründliche spanische Grecobuch von Manuel Cossio.*

[2] *Das Original jetzt in Chicago, Art Institute.*

Die Apostel sind Männer aus den Bergen von Toledo; die stürmische Aufregung jenes Gestaltengewoges Tizians ist verschwunden; als Kastilier äußern sie den Eindruck auch des Außerordentlichen mit Würde, in langsam feierlicher Arm- und Fingersprache. Das Bild ist mit unglaublicher Kraft des Helldunkels, mit düster glühenden Farben auf die Leinwand geschleudert.

Diese Leistung eröffnete dem Griechen den Weg zur Kathedrale. Aufgefordert für den neuerbauten geräumigen Saal der Sakristei das Hauptbild zu liefern, beschloß er seinen Christus auf dem Kalvarienberg im großen auszuführen. Christus steht in der Mitte, ein Bild erhabener Ergebung, die großen glänzenden Augen emporgewandt; zur Linken, tiefer, drei edle Frauengestalten, zur Rechten ein Mann mit dem Bohrer, über das Kreuz gebückt. Dahinter türmen sich die Köpfe und Büsten der nachdrängenden Schar auf, in eisenklirrender Bewegung; ihr Führer, der gepanzerte Hauptmann, steht zur Rechten Christi, ein Scherge, den roten Mantel packend, zur Linken. Es dürften sich wenige venezianische Werke aus jener Zeit finden, die diesen Espolio in Reichtum charakteristischer Gesichtsstudien überträfen.

Dies sein Haupt- und Meisterwerk, an einem Ehrenplatz in der reichsten Kirche Spaniens aufgestellt, gab dort zum ersten Male eine Vorstellung von der Kunst Tizians, seiner plastischen Kraft, seinem Leben in Licht und Farbe, seinem Naturalismus. Theotokopuli kam sich in seiner Eigenschaft als Kolorist wie ein König vor. Die Ehre ward ihm, den greisen Kardinal Erzbischof Quiroga zu malen.

Und nun erfüllt er vierzig Jahre lang die Tajostadt und von ihr aus Neukastiliens Kirchen mit Altarwerken, die Säle der Ritter und Prälaten mit Bildnissen. Aber nur in den allerersten hat er seine venezianische Mitgift bewahrt. Auf dieser Höhe hat er sich nicht halten können. Berauscht vom Beifall, der Kritik ebenbürtiger Kollegen und Kenner entbehrend, ungehalten über das aufrichtig gemeinte Lob „er male wie Tizian", durch das er sich zum Nachahmer herabgesetzt wähnt, sucht er Originalität um jeden Preis, und deshalb das Widerspiel des venezianischen Geschmacks, durch den er sich sein Ansehen verschafft hatte. Er verfiel auf einen neuen und unerhörten Stil, oder die Karikatur eines Stils, der in den meisten Fällen seine großen Eigenschaften völlig verdunkelt hat.

Nur seine Bildnisse behielten für die damaligen Spanier immer dieselbe Anziehungskraft. Leichenhaft in der Farbe, schattenhaft in der Modellierung, mögen sie beim ersten Anblick abstoßen: sobald man ihm seine Sonderbarkeiten nachsieht, wird man doch

finden, daß er Typus, Mienen, Gebahren, Ton dieser Kavaliere, Räte, Damen, Prälaten, Asketen, ganz impressionistisch freilich, aber charakteristisch wie noch kaum einer aufzufangen gewußt hat. Gewiß ist, die Zahl beweist es, daß diese Herren sich mit Genugtuung darin wieder erkannt haben. In S. Tomé sieht man ein großes Bild, es gilt sonderbarerweise für sein Meisterwerk, obwohl es in seiner schlimmsten Art gemalt ist. Eine Versammlung von Ordensrittern, in der schwarzen Tracht des Hofes Philipps II, wohnt der Bestattung des Grafen Orgaz bei, dessen Leiche von zwei Geistern, in denen man die hl. Augustin und Stephanus erkannte, in die Gruft versenkt wird. „Um dieses Bild, heißt es, versammelten sich oft die Toledaner, stets neues entdeckend in den Konterfeis so vieler bekannter Ritter.“ In der Tat, wenn man die steifen, zeremoniösen Gesten ansieht, die unbeweglich gravitätischen Mienen, mit denen diese Kavaliere den Eindruck der Geistererscheinung aufnehmen, und sich vorstellt, wie Italiener oder Niederländer ein solches Thema auf Noten gesetzt haben würden, so muß man gestehen, der Fremde hat einen guten Blick für nationale Wunderlichkeiten besessen.

Noch heute üben seine Kinder- und Frauenbilder einen seltsamen Zauber aus. Hier hatte er freilich am Tajo (espejo de rostros bellos, Tirso) beneidenswerte Modelle. In den zurückgeworfenen runden Köpfen seiner Knaben und Mädchen, auf langen Hälsen, in diesen leuchtenden schwarzen Augen, schmollendem Mund, vollem runden Kinn, dem warmen Elfenbeinton der Haut, hat er kindliche Lebensfülle und Unschuld eigen mit keimender Leidenschaft gemischt. Unerreicht ist der melancholische Reiz mancher bleichen Frauenköpfe, mit ihrem unergründlich träumerischen Blick, bald in Spitzenmantille, bald im Nonnenschleier; man versteht hier den Dichterruf der Toledanerinnen[1].

Aber in den Historien und Heiligenfiguren überließ er sich ganz jener wilden Manier, die ohne Annahme einer pathologischen Störung schwer begreiflich ist. Kaum weniger wunderlich ist freilich, daß man sich dies sein Spiel so lange gefallen ließ. Ya era loco, bemerkt heute der Küster, wenn er uns vor solche Retablos führt. In Extravaganz, meint Martinez, ist nichts ähnliches je gesehen worden. Aber diese „grausamen Klecksereien“ (Pacheco) sind lehrreich. Seine amorphe Malerei kann als Spiegel und Kom-

---

[1] ¡Ojalá que la opinion,
que dá España á la hermosura
toledana, á la blandura
tratable, en mi humilde cara
su fama calificara! Tirso, No hay peor sordo I.

pendium malerischer Entartungserscheinungen studiert werden. In schweren Traumes Banden scheint er den Pinsel zu führen, den verzerrten Incubus seines erhitzten Gehirns als Offenbarung darbietend. Mit fiebernden Fingern dreht er Modellfigürchen wie von Kautschuk, in zwölf Kopflängen, die er vor sich aufhängt, und in rasendem Gefuchtel ohne Modellierung und Umrisse, in einer Fläche, aber in wunderlich symmetrischer Aufreihung, mit wasserblau und schwefelgelb als Lieblingsfarben, zuletzt bloß mit weiß und schwärzlichviolett auf die Leinwand säbelt. Daß hierbei eine Erkrankung des Sehorgans im Spiel gewesen sei (wie bei Turner in seinem Greisenalter) ist glaublich. Psychologische Ursachen wurden schon angedeutet: Originalitätssucht, Größenwahn, Bravouraffektation, zeitweilige Not und Kränkungen, die dem Ausländer nicht erspart bleiben konnten. Solche Zustände sind in Künstlerleben nicht selten; hier fanden sie den Nährboden einer neuropathischen Natur. Diese Natur bedurfte eines stärkeren Luftdrucks als andere, diesen hatte er in Rom und Venedig gehabt, im Verkehr mit jenen Gewaltigen, denen ihm kurz vor ihrem Hingang noch nahe zu treten vergönnt gewesen war: da fand er in sich für alles was den großen Maler macht, mitklingende Saiten. In dem verfallenden Felsennest Toledo, künstlerisch vereinsamt, sank er[1]. Degeneró despues, mit diesen Worten beginnt Ponz den Bericht über seinen neuen Stil. Die Entartung lag in dem Verlust des künstlerischen Anpassungsvermögens, in der wachsenden Unfähigkeit sich unterzuordnen: den Formen der Objekte, den Forderungen des Gegenstands, den er kenntlich und würdig zu interpretieren hatte, den Regeln des Schönen und des Anstands, die den Beifall des normalen Auges bestimmen. Wohl noch niemals hatte satanischer Künstlerhochmut allem was man Natur, Kunst, Vernunft, irgendwann und irgendwo genannt hat, so dreist, mit feierlich pathetischer Grimasse Hohn gesprochen.

Auch dieser so un- und antigriechische Greco, früher immer als Verirrungserscheinung beurteilt und besprochen, hat in unsrer Ära der Rettungen seine Rehabilitation erlebt: Zeugnisse hierfür aus dem Munde von Künstlern und Laien sind Legion. Er ist in der Tat ein Prophet der Modernen. Kaum hat er ihnen noch etwas zu erfinden übrig gelassen, — bis auf jene Pariser Parodien des evangelischen Gastmahls durch zweideutige Tafelrunden in mo-

---

[1] Bien dicen que el Tajo hechiza
á quien beberle apetece,
que á los hombres entontece,
y á las hembras sutiliza.
Tirso, En Madrid y en una casa.

dischem Kostüm. Die Fügung des Zufalls hatte im Zeitalter Philipps II einen Typus gereift, der sonst schwerlich irgendwo in Europa hätte aufkommen können. Denn in jenen Jahrhunderten wurden die Entgleisungen problematischer Naturen durch Überlieferung, Bildung und das Ansehen der die Künstler beschäftigenden Klassen in Schranken gehalten. Erst seit man Regel und Tradition förmlich perhorreszierte, und rücksichtslose Hingabe bevorzugter, wie beschränkter und roher Naturen an ephemere Anwandlungen als Heilsweg pries, und die Weisen den Leuten die Gefangennehmung des Auges unter den Gehorsam des Glaubens mit Ernst predigten, war der Boden für Reinkulturen psychophysischer Verirrungen und ihre Vervielfältigung durch Eitelkeit und Nachahmungstrieb hergestellt. Da fühlt sich die Kritik nicht mehr kompetent, und möchte dem Seelen- und Augenarzte die Deutung anheimstellen.

Aus dieser komplizierten Bedingtheit einer Erscheinung wie der Toledaner Greco erklärt sich nun auch, daß er, obwohl allezeit ein begehrter Lehrer, damals keine Nachahmer gefunden hat. Die welche man als seine Schüler kennt, sehen ihm sehr unähnlich; nur die Elemente und Anregungen ganz freier und durchweg erfreulicher Art hatten sie ihm zu verdanken.

SCHULE VON TOLEDO

Pedro Orrente aus Montealegre in Murcia (geb. um 1570, gest. 1644 zu Toledo) hat auch in dieser Provinz und in Valencia gearbeitet. Er ist der einzige, der eine ausgesprochene venezianische Physiognomie zeigt, die er dem Greco verdankte. In demselben Saal, für den der Meister das Cuadro de las vestiduras malte, sieht man seine Wunder der hl. Leocadia, die Hirten, die Könige, — mit schattenhaften Erinnerungen an Paolo Cagliari. Dann aber entdeckte er bei den Bassanos eine Gattung, deren Volksreime seinem schlichten Wesen wahlverwandter waren als die pomphaften Stanzen dss Veronesers. Der Geschmack an Landschaften, Hirten- und Beleuchtungsstücken war lange fast nur durch diese da Pontes befriedigt worden, deren Zahl noch heute dort groß ist. Daher die lebhafte Nachfrage nach dem nun erstandenen spanischen Bassano; seine Bildchen wurden ein unentbehrliches Ausstattungsstück der Camarines bis hinauf in die königlichen Lustschlösser. Sie sind oft mit ihren Vorbildern, ja mit Tizian verwechselt worden, obwohl die Farbe magerer, zarter ist und durch einen gelben Ton neutralisiert. Viele sind sogar gehaltvoller als seine venezianischen Muster: selten wird man in

ihnen Erfindung, gute landschaftliche Motive, sinnige Beobachtung des Landlebens (novedad y capricho) vermissen, und dem Vieh wird er mehr gerecht als irgendeiner, außerhalb Holland.

In den beiden andern Schülern ist die venezianische Deszendenz verwischt. Die Werke Juan B. Mainos, eines Predigermönchs in S. Pedro Martire, später am Hof Philipps IV, sind sehr selten; er liebte nach Martinez die Bequemlichkeit, auch müssen sie ihn viel Zeit gekostet haben. Sein Kapitalwerk waren die vier großen pascuas in jener Kirche, die man noch im aufgelösten National-museum beisammen sah[1]. Venezianisch war hier höchstens der naturalistische Zug und der malerische Reichtum der Trachten; an den Greco erinnerten noch die kleinen Engelchöre. Dagegen fand man in der ungewöhnlichen Vollendung, bis zu glänzender Rundung in pastoser Farbenschönheit und Heiterkeit, das Streben, den Extravaganzen des Meisters so weit als möglich auszuweichen. In ihnen fühlt man sich von der dünnen klaren Luft Toledos umweht, die scharf abgegrenzte Formen schafft. Er liebt die gesunden, kraftvollen Gestalten der Gebirge, die er in malerische Ansichten versetzt und mit dem Phlegma des Stillebenmalers in ritterlichen und Volkstrachten auf die Leinwand bringt. Seine Maria ist eine frische, stumpfnasige Blondine, mit der Milch- und Rosenfarbe des Landmädchens. Das afrikanische, flandrische, kastilische Kostüm gibt diesen Szenen den Lokalton des in seiner Bauphysiognomie noch heute so bunten, halbmaurischen Toledo. Merkwürdig ist wohl das unabhängige Zusammentreffen im Gesamteindruck mit Caravaggio, in dessen erster guter, heller Manier; kaum je ist dem Lombarden einer so nahe gekommen, wie dieser spanische Dominikaner[2], bis auf die Liebe zu gelben Stoffen. Man beachte die superben, gepanzerten Soldatenfiguren in der Wache am Grabe. Martinez nennt ihn dessen Schüler.

Einige Spuren zeigen ihn auch als guten Bildnismaler. In der Galerie D. Sebastians sah man einen rötlich blonden Mann mit Halskrause, den man ohne die Unterschrift als holländisch angesprochen hätte. Das Bildnis eines Juristen, Diego Narbona, gestochen nach seiner Zeichnung von Maria Eugenia de Beer, sieht wie ein Velazquez aus[3].

Mehr als von Maino wird von Luis Tristan (geb. um 1586,

[1] Nur eins, die Epiphanie, ist ins Museum gekommen (Nr. 886). Die übrigen wurden an Provinzialmuseen abgegeben; obwohl es im Prado genug große Mittelmäßigkeiten gab, die ihnen hätten Platz machen können.

[2] *Er stammte in der Tat aus der Lombardei!*

[3] Frai Juã Bap^ta^ maino, *f*, Galerie des Infanten D. Sebastian, in Pau Nr. 674. Von dem seltenen Stich der holländischen Künstlerin ist ein Exemplar in der Nationalbibliothek.

gest. 1640) gesprochen, den Theotokopuli selbst für seinen besten Schüler gehalten haben soll; obwohl er, wie die Seltenheit seiner Werke beweist, „vom Glück nicht nach Verdienst belohnt wurde" (Martinez, 185). Von dem Lehrer ist indes weiter keine Spur in ihm zu entdecken, als die etwas gestreckten Proportionen, mit breiter Brust und kleinem Kopf, und die stark betonte Muskulatur einiger Nuditäten. Die in Büchern kursierende Charateristik ist vollkommen erträumt; statt seine etwas abgelegenen, beglaubigten Werke aufzusuchen (nur Stirling hielt ihn einer Reise nach Yepes für wert), hat man seine Schilderung auf Schlüsse gebaut, gestützt auf das Lob des Greco und des Velazquez, sowie auf apokryphe Bilder in Madrid, die man ihm wieder auf Grund jener Schlüsse beilegte[1]. Sein Hauptwerk in Yepes, der Altar der Nonnenkirche von S. Clara in Toledo, die Enthauptung des Täufers im Carmen Descalzo (weniger der rohe hl. Franz im Louvre) geben von ihm eine ganz andere Vorstellung.

Während El Mudo und El Greco nach unseren Begriffen Koloristen waren, so ist Tristan ein Tenebroso. Grelles Oberlicht erhellt in scharfen Umrissen die Hauptgestalten, deren schwärzliche Schatten in den dunklen Grund versinken. Nur versteht er nicht die Kunst der Massen, er zerreißt die Flächen durch gehäuftes, kriechendes Gefältel. Überhaupt liebt er starke Akzente in Form und Farbe, wie in Beleuchtung. Seine heiligen Historien haben den nationalen Zug von Ernst und Vornehmheit; Erfindung und Gebärde zeigen Geschick; die Köpfe sind wenig bedeutend; die Frauen jedoch nicht ohne Feinheit und Anmut. Ein Mann der Übergangszeit hat er nicht mehr die gelehrte Zeichnung der Manieristen und nur halb den Geschmack der Natur und des Modells. — Übereinstimmend hiermit nannten auch ihn die Zeitgenossen einen „zweiten Caravaggio", und Martinez behauptet sogar, daß er bei Ribera studiert habe; aber Tristan malte sein Hauptwerk in Yepes im Jahre 1616, als jener noch im Sold seines Schwiegervaters Dutzendarbeiten lieferte. Daß Tristan von selbst auf sein Chiaroscuro kam, beweist, daß er, wenn auch kein bedeutender, doch auch kein ganz „obskurer" Künstler gewesen ist.

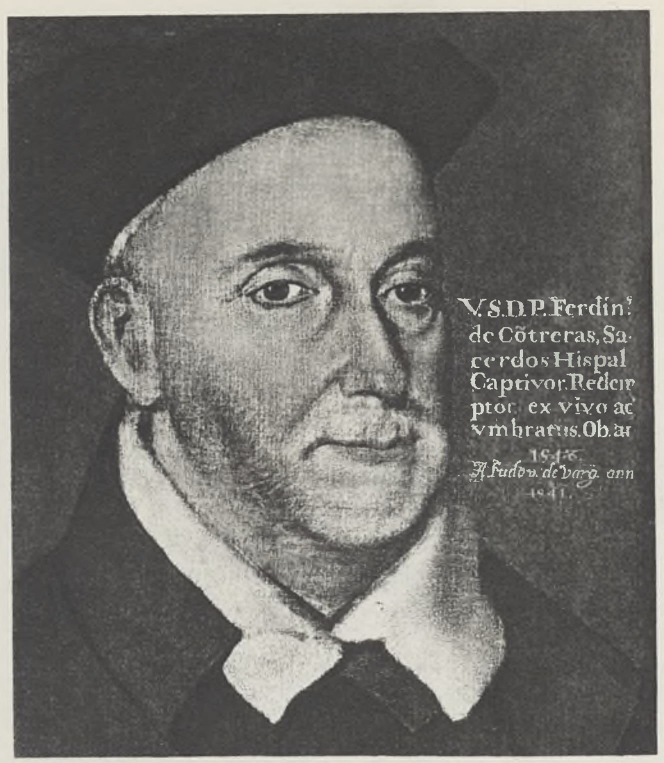
Einen günstigen Begriff von ihm als Bildnismaler gibt die Halbfigur des Kardinals Sandoval im Wintersaal des Kapitels von Toledo, eins der besten Stücke jener merkwürdigen Prälaten-

---

[1] Z. B. den S. Eugenio (Nr. 381), der die mühsam fleißige Kopie eines Greco (im Eskorial) ist; das Bildnis eines Alten (Nr. 1158) von einem Maler der Tintoretto sich angesehen hat; einen phantastischen Mönchskonvent in der Akademie, jetzt richtig dem Genueser Al. Magnasco wiedergegeben; ein Bildnis des Lope in der Ermitage u. a.



Luis de Vargas: Mittelbild des La-Gamba-Altars. Sevilla, Kathedrale.



Luis de Vargas: Bildnis des P. Fernando de Contrera.
Sevilla, Kathedrale.



Luis de Vargas: Bildnis des Juan de Medina.
Sevilla, Kathedrale.

galerie. Die gute Beobachtung des Künstlers zeigt sich in der eigentümlichen Wendung des in zartem schwärzlichen Ton modellierten Kopfs, in dem Blick ruhiger Penetration der großen dunklen Augen des Erzbischofs, der sich während der Sitzung Betrachtungen überlassen zu haben scheint. Dies der edle Mann, der dem Cervantes sein verlassenes Alter durch eine Jahresrente erleichterte.

INTERMEZZO

DIALOG ÜBER DIE MALEREI

Personen: *Meister Francisco*, ein alter Maler.
Perez, ein Baumeister.
Lope, ein junger Maler.
Jusepe, Hausmeister.
Tisbe.

Ort: Casa de Pilatos in Sevilla, zuerst in der Bibliothek, dann in einem Kabinett.
Zeit: 1631 am Vorabend Allerheiligen[1].

I.

PROLOG: DIE RIVERA

Jusepe. Willkommen im Tempel der Musen! In dieser dämmerigen stillen Halle wird es Euch vielleicht nicht unerwünscht sein, ein Stündchen auszuruhen und bei einem Becher Manzanilla des Gesprächs über das Gesehene zu pflegen!

[1] Der Abdruck dieses Schriftstücks wird manchen Lesern an dieser Stelle nicht unwillkommen sein; es gibt eine authentische Vorstellung von dem Ideenkreis, den Tendenzen und Streitfragen, welche die Maler Sevillas in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts bewegten. Meister Francisco ist Pacheco.

Am Schluß der einleitenden Darlegungen über das geistige Leben in Sevilla und die Bewegungen im künstlerischen Schaffen Spaniens gibt der Verfasser hier eine reizvolle Zusammenfassung in Form eines Gesprächs, wie sie zu jener Zeit bei literarischer Behandlung künstlerischer Fragen besonders beliebt war. Wer etwa die italienischen Kunstdialoge des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts kennt, wird dies Sevillaner Gespräch mit größtem Genuß lesen, es ist eine der köstlichsten Früchte lebendiger Geschichts-Vorstellung.

Ähnlich ist in einem späteren Kapitel eine Übersicht über die Lage, die Velazquez zu Rom vorfand, in die Form eines Briefes gebracht (S. 284ff.).

Bei den zahlreichen Aktenstellen, die Carl Justi in jahrzehntelangen Archivstudien gefunden hat, ebenso bei den Anführungen aus alten Schriften sind stets die Quellen genau angegeben. Bei jenen beiden Schriftstücken dagegen fehlt jeder solche Hinweis. Wer das Buch liest, der müßte eigentlich bemerken, daß die Schriften der Zeit in ganz anderer Weise behandelt werden, es müßte ihm auch auffallen, daß schon in der Einleitung auf den Mangel an Briefen des Meisters hingewiesen und daß bei dem von Beruete gefundenen Brief gesagt wird, dies sei das einzig erhaltene Schriftstück von Velazquez. Und daß in dem Dialog fortgesetzt die Stellen aus Pachecos Buch zitiert werden, auf die sich der Verfasser stützt — wichtige Äußerungen, die er herausgezogen und in lebendigen Zusammenhang gebracht hat. Aber viele Fachleute lesen ein Buch nicht, das über den engen Rahmen ihres Gebietes hinausgeht, suchen nur nach Stoff für ihren Bereich, und für schriftstellerische Form fehlt manchem das Gefühl. Man hat im Register den Namen des

M. Francisco. Wahrlich, dieser hohe, braune, tiefernste Sessel, mit der reichen Rückenlehne von gepreßtem Leder granadinischer Arbeit scheint mir zu winken wie der gastliche Genius des Orts. Wir haben ja nur einen kleinen Kreis im Raum durchmessen; aber meine Müdigkeit behauptet, daß wir mehr als eine Tagereise hinter uns haben.

Perez. Waren wir nicht im weltbeherrschenden kaiserlichen Rom, und im fernen Osten an der Stätte der Passion, und in den mit dem Reich der Mauren längst versunkenen Schlössern der Almohaden! Der große Patio mit seinen luftigen, wenn auch ungleichen Bogen, den vierundzwanzig Säulen, dem Janusbrunnen in der Mitte, und den vier hehren Marmorgöttinnen in den Ecken, gleich Feen, welche die Geheimnisse dieses Wunderalcazar hüten; die schattigen runden Nischen der oberen Galerie mit den vierundzwanzig Büsten römischer Kaiser; der Garten mit der Grotte der Susanna, den Brunnen und den drei Hallen, mit den Mauern voll Inschrifttafeln und Reliefs des ehrwürdigen Altertums; die Heroen und Götter auf Säulenschaften von Porphyr, Verde und Marmor; die Halle des Prätoriums von Jerusalem, mit den schimmernden Azulejos, den Wappenschildern darin und der vergoldeten Alfarje- [getäfelten] Decke; der Hahn

Künstlers gesucht, über den man gerade arbeitete, und hat aus dem Brief oder dem Dialog zitiert. Langsam entstand hie und da Verdacht. In einem Berliner Fachkreise erregte es großes Aufregung, als eines Tages ein Forscher mit der fabelhaften Nachricht kam: Carl Justi hat einen Brief gefälscht! In der Erkenntnis, daß er für eilige Leser nicht deutlich genug gewesen sei, gab Carl Justi nach Erscheinen der zweiten Auflage nachstehende Erklärung ab (Kunstchronik 1905/6, S. 246):

„In meinem Velazquez hatte ich, bei Gelegenheit seiner ersten italienischen Reise, eine Schilderung des Eindrucks geben wollen, den die damalige römische Welt auf einen fremden, spanischen Künstler gemacht haben mußte. Und als ich dann die für ein Kapitel „Rom im Jahre 1631" gesammelten Daten überblickte, schien mir das daraus zu gestaltende Bild wie gemacht für die Fassung in Form eines Reisejournals. Der Nachgiebigkeit gegen diesen formalen Reiz verdankt die Episode im I. Band Seite 284ff. (2. Aufl. Seite 238ff.) ihre Entstehung. Nachdem die Erzählung den Reisenden in seine römische Herberge gebracht, überläßt sie ihm selbst für einige Seiten die Feder.

Natürlich ist es mir nicht im Traume je eingefallen, diesen Reisebrief meinen Lesern als ein neuerdings entdecktes und übersetztes Fragment aus der Feder des Velazquez aufhängen zu wollen, noch dachte ich, daß es aufmerksame Leser dafür halten würden. Was es damit für eine Bewandtnis habe, war ja klar zu ersehen aus dem Fehlen dieser Urkunde in der literarischen Quellenübersicht am Eingang meines Werkes, und aus der Abwesenheit eines Abdrucks des kostbaren Originals in der Kollektion der von mir gefundenen Dokumente an dessen Schlusse. Ein so kapitales Ineditum eines Mannes, von dem kaum mehr Schriftliches existiert als die paar Signaturen seiner Ölgemälde, urplötzlich, ohne jede Note, wie aus der vierten Dimension auftauchend, und im reinsten selbstgezogenen Hochdeutsch! — eine starke Zumutung an die Einfalt! Auch

des Petrus; die Kapelle, noch erbaut in der alten Weise der Crestería; das Treppenhaus mit der Kuppel und ihrer Artesonadowölbung [Stalaktiten]; endlich die alten und neuen Juwelen christkatholischer Malerei; — wahrhaftig, hier verstehe ich zum erstenmale nicht, warum wir uns über die Kürze des Lebens beklagen. Denn haben wir nicht Jahrhunderte durchlebt? Der dies Werk ersann, muß etwas von der heimlichen Kunst des Don Yglano von Toledo besessen haben.

Lope. Mein Auge späht vergebens nach einem Bildnis des Erbauers zwischen so vielen in diesem Saal.

M. Francisco. Die Marmorgestalten des D. Pedro Henriquez und seiner Frau Doña Catalina de Rivera findest du in der Karthause[1];

---

hoffe ich, die spanischen Stilformen des 17. Jahrhunderts so weit zu kennen, um zu wissen, daß eine täuschende Imitation dieser Art mit einem ganz anderen technischen Aufwand hergestellt werden müßte. Und so scheinen den Scherz auch die Leser in diesen Jahren seit 1888 aufgefaßt zu haben, das heißt etwa wie die fingierten Reden alter und neuer Historiker. Man hat hierorts keine Erkundigungen eingezogen über die Herkunft des Schatzes, dagegen bekam ich oft bei Gesprächen über mein Buch, wenn die Rede auf den Reisebrief kam, zu hören, wie bald man hinter der hispanischen Maske das Gesicht des wahren Autors erraten habe — nicht bloß mit allen kritischen Hunden gehetzte Gelehrte, auch ungelehrte Damen von Geist und Witz.

Ich will jedoch nicht verkennen: es gibt Leser, besonders solche, die das Buch, nicht in der Lage es im Zusammenhang zu lesen, nur an der Hand des Registers etwa benutzen wollen. Und solche könnten doch momentan jenen Abschnitt ernst nehmen und in diesem Sinne gebrauchen. Dergleichen ist nun wirklich vorgekommen. Und so hielt ich es für angezeigt, diese ausdrückliche Erklärung über den Zusammenhang und Zweck des Reisejournals, sowie des analogen, in demselben Band abgedruckten, anonymen Gespräches über Malerei zu veröffentlichen.

Bonn, Februar 1906. Dr. C. Justi.“

Vielleicht haben nicht viele den Humor in dieser Erklärung verstanden und auch nicht die Enttäuschung. Jedenfalls hat sie den Verfasser nicht vor allerhand Anfragen geschützt, und nicht vor erneuter Entdeckung seiner Fälschungen. Noch vor wenigen Jahren erschien in einer großen Pariser Zeitung ein Artikel mit fett gedruckter Überschrift „un faussaire boche“. Da hätte man immer solchen Respekt vor diesem Muster deutscher Wissenschaft gehabt, und nun stelle sich heraus, daß der vermeintliche Gelehrte ein Fälscher war! Der Verfasser des Artikels erzählt, wie sein Gewährsmann wiederholt an Carl Justi geschrieben habe, wo sich das Original des Briefes befände: keine Antwort! Als er aber schrieb er wolle ihn nächstens persönlich aufsuchen, kam sofort die Auskunft, er habe den Brief selbst verfaßt. Auch dies widerspruchsvolle Verhalten hat der Franzose offenbar nicht verstanden.

[1] Die Karthause de las cuevas am Guadalquivir, gegründet 1401 vom Erzbischof Gonzalo del Mena, war ein Museum der Skulptur. Die Franzosenkriege und noch mehr die barbarisch ausgeführte Exclaustration hatten sie beraubt und dem Untergang überantwortet, vor dem sie nur ihre Einrichtung zur Tonwarenfabrik durch den Engländer Pickman rettete. Außer den Resten der Rivera, ihrer Beschützer, schloß sie einst die des Kolumbus in sich, bis zu deren Überführung nach Westindien.

sein Sohn hat sie in Genua selbst bestellt, auf dem Rückwege von seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem. Hier legte er auch nach selbstabgenommenen Maßen, die große Station an, die von seinem Hause bei S. Esteban durch das Carmonator nach dem Humilladero der Cruz del Campo führt[1]. Auf jener Reise hatte sich ihm angeschlossen Juan de Encina, der päpstliche Kapellmeister, der die Kunst des Plautus und Terentius bei uns wieder ins Leben rief[2]. In jener Karthause sind noch andere Grabmäler seiner Ahnen, die alle die Eigenschaften besaßen, mit denen Staaten geschaffen und gemehrt werden, und edle Häuser für jahrhundertlange Dauer gegründet. Auch das Bildnis des Vollenders dieses Hauses, D. Perafan de Rivera, findest du dort, von welscher Meisterhand graviert in der Bronzeplatte über seinem Pantheon. Welcher Herrschergeist in der hohen Stirn, welche Strenge in Auge und Mund!

Jusepe. Hier nun befinden wir uns im Adyton des Baues, den der erste Marques von Tarifa [D. Fadrique] vor nunmehr 98 Jahren vollendete, und nur sechs Jahre genoß! Denn hier seht Ihr die Urne, welche einst in der Trajanssäule verschlossen war, und die Asche des großen bätischen Kaisers, des Sohnes von Altsevilla bewahrte[3]. Die Asche zwar wurde verschüttet, als verwegene Neugier sie aufbrach (wie mir mein Großvater erzählte), sie vermischte sich mit der Erde des Gartens; zum Glück war es doch seine vaterländische, spanische Erde, zu der nun die Reste ihres großen Sohnes zurückgekehrt sind.

M. Francisco. Urna muy honrada! Aber wie war es möglich, daß die Stadt Rom sich diese kostbaren Erinnerungen und Reliquien entführen ließ?

[1] Diese Denkmäler sind bei der Aufhebung der Karthause in die Kirche des ehemaligen Profeßhauses der Jesuiten, jetzt Universidad, versetzt worden. Das „Haus des Pilatus“ ist der vom Volksmund eingeführte Name des Familienpalastes der Henriquez de Ribera, später Herzöge von Alcalá; er ist dann an die Medina Celi übergegangen. Dieser Bau ist das bedeutendste Denkmal der Verbindung des christlich-maurischen (mudejar) und des gotischen, und beider mit dem Renaissancestil, in Andalusien. Sein Gründer war D. Pedro Henriquez (gest. 1519); den meisten Anteil an dem Bau aber hat wohl dessen Sohn D. Fadrique (gest. 1539), dessen Namen mit der Jahreszahl 1533 auf einer Portada steht. Er zog am 4. August 1519 in Jerusalem ein. Auf der Rückreise, in Genua, bestellte er jene prachtvollsten Proben der Renaissanceskulptur in Spanien, bei Pace Gazini und Antonio Maria de Aprilis de Charona. S. den Artikel, Lombardische Bildwerke in Spanien, Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen 1892. Vollendet und mit antiken Skulpturen ausgestattet hat den Palast dessen Neffe D. Per Afan, erster Herzog von Alcalá und Vizekönig von Neapel, wo er 1571 starb.

[2] Von Schack, Geschichte der dramatischen Literatur I, 146.

[3] Diese Legende erzählt Zúñiga in den Annalen von Sevilla (III, 297).

Perez. Der heilige Papst Pius V liebte die heidnischen Erinnerungen und Bildwerke nicht und wollte das heilige Rom und seinen Palast von ihnen säubern. Er entfernte die Statuen aus dem Theater des Belvedere im Vatikan [1560] und schenkte sie dem Kapitol. Sein Vorgänger Paul III hatte bei dem Einzug des unbesiegten Kaisers Carl den Schutt um die Basis der Trajanssäule wegräumen und zweihundert Häuser des Forum Ulpianum nebst zwei Kirchlein entfernen lassen; die hierbei gefundenen Bildwerke gab Pius V dem Neffen und Nachfolger des Erbauers dieses Hauses, dem ersten Herzog von Alcalá, D. Pedro Afan, der damals Vizekönig von Neapel war. Von ihm, einem warmen Liebhaber der Bildhauerei, sind alle diese Marmorwerke des großen Altertums hierher gebracht worden. Noch weit mehr würde hier versammelt sein, wenn nicht das Schiff, welches seine Schätze von Neapel hierherführte, von Korsaren gekapert worden wäre; diese warfen die Steine ins Meer. Darunter war die Sammlung der Vasen und Münzen des großen Antiquars Adrian Spadafora, und die Statue der Parthenope, die Jahrhunderte lang gegenüber der Kirche S. Stefano in Neapel stand. Dieser D. Perafan war nach dem Urteil der Italiener der beste Vizekönig den Neapel gehabt hat, er hat sein Leben unter den dreizehnjährigen Anstrengungen und Aufregungen seines Amts verzehrt. Er war staatsklug, fromm, ohne Wandel, und eifrig für die Rechte des Königs, auch gegenüber denen, wo am meisten Mut und Weisheit dazu gehört, sie zu verfechten. Von den Bauten, Straßen, Brücken und Brunnen, die er geschaffen, reden zahlreiche Marmorverse im ganzen Reiche, und zugleich von der jetzt unter uns verlorenen Eleganz, mit der er die Sprache Ciceros und Lucans schrieb. D. Perafan war der Großoheim des jetzigen Herzogs, der 1584 geboren ist und schon als Kind seinem Großvater, als dritter Herzog, folgte. Aber ihn kennt niemand besser als unser Freund.

M. Francisco. In der Tat hat mein hochverehrter Gönner, und ich darf wohl sagen Freund, alle Tugenden seiner Vorväter geerbt. Er ist ein vollkommener Lateiner, Doctor en letras, und führt auf seinen Reisen nicht nur eine ansehnliche Bibliothek, sondern auch Gelehrte und Künstler mit sich. Don Fernando ist sogar selbst Maler. Als er Urban VIII im Jahre 1625 in außerordentlicher Gesandtschaft die Glückwünsche unseres Königs zu seiner Thronbesteigung nebst kostbaren Geschenken spanischer und indischer Kunst überbrachte, empfing ihn S. H. in der Sala Regia von S. Pedro. Er führte seinen Maler Diego Cincinnati bei dem Papste ein, den Sohn jenes Romulo, den wir alle aus dem

Eskorial kennen. S. Heiligkeit ließ sich von ihm aufnehmen, in ganzer Figur, im Sessel, und machte ihn zum Ritter des Christusordens.

Jusepe. Unsere Bibliothek hier ist voll von Zeugnissen seiner Liebe zu den Wissenschaften und Künsten. Da steht die 1607 in Rom gedruckte Übersetzung von Tassos Aminta, die unser Juan de Jauregui ihm widmete. Sie liest sich wie ein zweites Original. Hier unseres alten Komödiendichters Juan de la Cueva Examen poético, das einzige Lehrbuch der Dichtkunst, das wir besitzen, mit derselben Widmung vom Jahre 1606. Jene Reihe dort von dreißig Folianten enthält die Schriftstücke und Privilegien, die er selbst, in Familienangelegenheiten am Hofe verweilend, in den Archiven der Benediktiner- und Zisterzienserklöster Kastiliens gesammelt hat. Ein großer Teil der Bibliothek aber stammt von dem gelehrten Hebraisten und Gräzisten, dem Doktor Lucian Negron, dem die Prüfung der Bücher für das hl. Uffiz oblag, und der die Bücherei des Meister Ambrosio Morales, des Historiographen der Krone Kastiliens und Philipps II, überkommen hatte. — Hier liegt ein ganz neues Büchlein, gedruckt zu Neapel in diesem Jahr: La Favola di Mirra, in Ottave rime; es stammt von seinem Sohne Don Fernando, der fast noch ein Knabe ist. Aber noch mehr interessiert uns Künstler dies italienische Tagebuch unsers Luis de Vargas, des Lichts der Malerei, toskanisch geschrieben. Darin hat er alles gezeichnet, was er dort sah, Städte, Tempel, Trachten und Hosterien, und wenn er müde war, die Karawanen und Maulesel.

Lope. Was ist das für ein seltsames Bild an der Wand dort, über dem Büfett mit den Münzen, Medaillen und Ringen?

M. Francicso. Es stellt eine griechische Hochzeit vor, und ist die genaue Kopie des schönsten und größten Gemäldes, das aus dem griechischen Altertum auf uns gekommen ist. Selbiges wurde unter Papst Paul V im Jahre 1606 beim Ausgraben eines verschütteten Hauses in der Nähe des Palastes von Monte Cavallo an einer Wand entdeckt, und die Freskofarben waren damals wie neu, obwohl sie 1600 Jahre alt waren. Der Neffe Clemens' VIII, Kardinal Pedro Aldobrandini, hat es in einem Speisesaal seines dortigen Gartens aufgestellt und durch hölzerne Türen geschützt. Dies weiß ich aus einem Briefe des Herzogs vom Jahre 1625 an mich, in dem er das Bild genau beschreibt; die Kopie hat er damals in Rom anfertigen lassen. Die kleinen Tafeln zur Seite stammen ebenfalls aus Rom und sind Mosaikgemälde; der Papagei zwischen Kirschen und Blumen ist antik, der hl. Franciscus modern. Damals ließ der Papst die metallene Decke des Pantheon

abbrechen, um sich von der Bronze sein Grabmal gießen zu lassen, nebst Kanonen für die Engelsburg; eine Reliquie ist dieser mächtige Nagel, anderthalb Ellen lang, den der Herzog damals kaufte[1]. Er bereiste ganz Italien und besonders Venedig.

Lope. Ich bin gespannt darauf, was der Herzog aus Neapel mitbringen wird. Er wird gewiß nicht mit leeren Händen zurück kommen.

Jusepe. Als er am 26. Juli 1629 dort einzog, wurde er als der Friedensengel des Reichs begrüßt, und als er abreiste, begleiteten ihn die Segnungen des Volks ... Er ist schon seit dem Sommer in Spanien.

M. Francisco. Ist er denn so bald abberufen worden?

Jusepe. Nicht förmlich abberufen. Über der Sache schwebt noch ein Geheimnis. Als die Königin von Ungarn im vorigen Jahre in Neapel erschien, kam es zwischen unserm Vizekönig und dem Mayordomo mayor Ihrer Majestät, seinem Vorgänger, zu Meinungsverschiedenheiten. Der Herzog von Alba verklagte ihn in der Folge in Madrid. Er ward zurückberufen, um sich persönlich zu rechtfertigen; sollte aber sein volles Gehalt von 20000 Dukaten fortbeziehen, und Emanuel Graf Monterey inzwischen das Reich verwalten. Aufgebracht und seiner guten Sache sicher, machte er sich so eilig auf den Weg, daß man für gut fand, ihm zwei Kuriere nach Valencia und Barcelona entgegenzuschicken, mit der Weisung, sich vorläufig zwölf Meilen im Umkreis von der Hauptstadt fernzuhalten. So wohnt er jetzt in Guadalajara. Die Verwandten hoffen seine Wiedereinsetzung, für die auch der Kaiser und der König von Ungarn ihren Einfluß verwandt haben. In der Tat schrieb er Ende September hierher von Madrid, wohin er gerufen worden war und im Kloster S. Felipe inkognito wohnte. Er hatte eine zweistündige Audienz bei dem Conde Duque gehabt; und erwartete nach einiger Zeit zum Handkuß befohlen zu werden und dann nach Neapel zurückzukehren. Aber die Don Gaspar kennen, zweifeln sehr daran. Denn die Anklage Albas dürfte wohl von dem Minister nur als Vorwand in Szene gesetzt worden sein, der seinem Schwager, dem Grafen Monterey längst das Vizekönigtum versprochen haben soll. Don Emanuel ist am 14. Mai am Posilipp gelandet und wird sobald nicht fortgehn.

---

[1] Novoa in den Documentos inéditos 77, 140. — Ha regalato sua santità di diverse gentilezze di Spagna, e dell' Indie ancora . . Il duca d'Alcalá è partito questa mattina per Napoli. Deve anco gionger a Venezia per curiosità di veder cotesta città prima del suo incaminarsi in Spagna. Depeschen des venezianischen Gesandten vom 6. September 1625 und 14. Februar 1626.

Lope. Dann können wir wohl hoffen, daß der Herzog für immer zu uns zurückkehren wird, denn

Nápoles, tan excelente,
por Sevilla solamente
se puede, amigo, dejar.
[Tirso de Molina, El Burlador de Sevilla II.]

Jusepe. Doch die schon sinkende Sonne des Wintertags erinnert uns, die noch übrigen hellen Stunden zur Besichtigung der Zimmer mit Gemälden zu verwenden. — — Hier befinden wir uns in dem Kabinett (camarin), wo unser Herzog gern verweilte; die Deckengemälde, die, wie ich sehe, schon aller Blicke auf sich gezogen haben, sind Ovids Metamorphosen entlehnt und das kühne und gelehrte Meisterwerk unseres „bätischen Apelles" [S. 104].

M. Francisco. Meine jungen Freunde werden sich vielleicht wundern, mich auf dem Wege dieser heidnischen Darstellungen anzutreffen, wie sie die Kabinette der Großen dieser Welt anfüllen. Diese Werke atmen oft ebensoviel Leben und Üppigkeit wie Zeichnung und Kolorit. Sie erringen nicht nur hohen Lohn, sondern noch größern Ruhm. Ich beneide ihnen keineswegs solche Ehren und solchen Gewinn [Pacheco I. 354].

que en ley del arte vale un tesoro,
en la de Dios el sabe lo que costa (Argensola).

Aber der Herzog war vor Jahren für diese Werke der Italiener sehr eingenommen, und legte mir Zeichnungen und Kupfer von Jorge und Diana Ghisi nach den Gemälden Julio Romanos im Palast del Té zu Mantua vor, um mir einen Begriff zu geben von der Manier, in der er diese Fabeln gemalt haben wollte, bei denen er übrigens symbolische Gedanken im Sinne hatte. — Aber was ist das für ein neues Bild, das dort an der Wand steht?

Jusepe. Es ist der Ritter Sankt Georg mit der Infantin und dem Drachen, ein Versuch meiner Base hier, S^itra Guadalupe de Ynsausti é Iztueta, die vor sieben Jahren mit ihrem Oheim, Musiker des Königs, bei des letzteren Reise nach Andalusien hierher kam, wo Alonso Vazquez auf ihr schönes Talent aufmerksam wurde. Sie wohnt bei dem Oheim im Alcazar, wo der Conde Duque, der dessen Alcalde ist, ihm den Posten eines Portero mayor gegeben hat.

M. Francisco. Die Señorita verdient alles Lob. Das Mädchen ist in der guten Manier gezeichnet; das Motiv des windgeschwellten Gewandes ist gar nicht übel. Es erinnert mich an eine schwebende Muse, die in Santiponce vor mehreren Jahren in einer römischen

Grotte aufgedeckt wurde. Bei dem Perseus scheint sie den schönen Stich des Cornelio (Cort) benutzt zu haben, den dieser nach einem Gemälde des größten Miniaturmalers aller Zeiten, des Mazedoniers Julius Clovius im Jahre 1578 in Kupfer gearbeitet hat. Solche Benutzung welscher und flämischer Kupferstiche ist bei unsern Malern sehr üblich, und bei den ersten Versuchen in der Komposition, wie hier, sogar ganz in Ordnung; anders muß unser Urteil freilich lauten, wenn wir berühmte Meister sich auf diese Art die Erfindung erleichtern sehen.

Lope. Ihr sagtet Perseus, Meister?

Tisbe. Es ist nicht der hl. Georg, sondern eine Geschichte, welche ich in unserm in diesem Jahre wiedereröffneten Coliseo aufführen sah, El Perseo, Tragikomödie von Lope de Vega. Es ist der Halbgott Perseus, der die Tochter des Königs Cepheus, Andromeda, am Strand von Joppe von dem Drachen befreit.

M. Francisco. Ihr könnt die Geschichte lesen in Ovids Transformaciones, IV. und V. Buch, von dem die Übersetzung des Antonio Perez de Sigler in der Bibliothek ist, gedruckt zu Salamanca im Jahre 1580.

Tisbe. Komisch ist es doch, wie die blinde Heidenwelt in ihren Fabeln die Geschichte unseres heiligen Ritters so genau nachgeäfft hat, — noch ehe sie geschehen war.

M. Francisco. Diese Geschichte des hl. Georg mit dem Drachen, mein Kind, verdient keineswegs das Ansehn der durch das Zeugnis glaubwürdiger Schriften und die Überlieferung unserer Kirche geheiligten Historien. Von der sechsten Synode ist das Lesen seiner fabelhaften Legende sogar verboten worden. Pius V hat die besondere Lektion von ihm im Brevier streichen lassen. Damit will ich nicht sagen, wie die Ketzer sich erdreistet haben zu behaupten, daß S. Georg nichts weiter sei als jener erdichtete Halbgott, den die Nachgiebigkeit gegen den Aberglauben mit dem Heiligenschein umgeben habe. Gelebt hat er allerdings. Die Wahrheit, wie sie Baronius hat, ist, daß er unter Diocletian im Jahre 297 durch Abschlagung des Kopfes die Palme des Märtyrtums errungen hat. Er trieb mit dem Kreuzeszeichen die Teufel aus den Götzenbildern des Apollo und bekehrte die Kaiserin Alexandra. Das Bild aber mit dem Drachen ist keine Geschichte, darf indes von uns als heiliges Sinnbild beibehalten werden. Der Drache ist der höllische Feind, aus dessen Rachen er durch die Predigt des Evangeliums viele Seelen befreite. Das Mädchen mit dem Lamm ist die Kirche, die Braut des unbefleckten Lammes. Dieses Bild sollte uns daran erinnern, daß wir als Soldaten Christi kämpfen sollen für den Glauben gegen Ungläubige und Ketzer.

Lope. Ich freue mich, Meister, daß wir den hl. Georg doch noch malen dürfen, ohne Schaden für unsere Seele. Aber, um auf das Bild der Señorita zurückzukommen, Ihr scheint es doch etwas zu kühl gelobt zu haben. Die Andromeda hätte D. Pelegrin[1] nicht graziöser zeichnen können. Wie sich die durchlebten Erschütterungen, das gegenwärtige Entsetzen, der Kampf von Furcht und Hoffnung, in dem bleichen, zarten Antlitz abspiegeln und mischen!

M. Francisco. O ja! ... Ganz brav! ... Freilich, ob die Sache auch in der Tat und Wahrheit sich so ausgenommen hat? Ich habe seit meinen frühen Jahren mit besonderer Neigung aus Büchern und dem Mund gelehrter Herren, besonders denen in der Casa profesa, gar vieles in Betreff der Wahrheit und des wörtlich authentischen Sachverhalts (puntualidad) der profanen Fabeln wie der heiligen Geschichten zu erforschen und zu erfahren getrachtet. Die, welche mir bei diesem Unternehmen meines Lebens geholfen haben, zu nennen, würde mich Zeit und Gedächtnis im Stich lassen. Auch unser Herzog hat mir, als er Vizekönig von Catalonien war, im Jahre 1622, wertvolle Zeugnisse in uralten Bildwerken geschickt für die größte meiner Entdeckungen, die Darstellung des Gekreuzigten mit vier Nägeln. — So erinnere ich mich grade über unsere Fabel ein Gespräch gehabt zu haben mit dem würdigen D. Francisco de Rioja, der Ehre dieser Stadt, dem tiefsinnigen Dichter, gelehrten Chronisten S. Majestät und Beisitzer des hl. Uffiz.

Tisbe. Seine reizenden Silvas über Nelke, Rose und Jasmin weiß ich auswendig.

M. Francisco. Da erfuhr ich zu meinem Erstaunen, daß diese Andromeda gar keine Griechin, sondern eine Äthioperin war. Wie ungenau ist es also, sie weiß und schön zu malen, — wie hier geschehen ist. Indes daß die Maler die Lügen vermehren, ist nicht so erstaunlich, und in der Poesie kann man eher Toleranz üben als in den Geschichten unseres Glaubens.

II

DIE ALTEN UND DIE JUNGEN

Tisbe. Wie muß man es nur anfangen, um solche Fehler zu meiden, und sich vor dem Unglück einer Zensur des heiligen Amts zu behüten?

M. Francisco. Wenn ich meine eigene Praxis anführen darf — und ich kann mich rühmen, auf diesem Wege für einige hoch-

[1] Pellegrino di Tibaldo de' Pellegrini aus Bologna, geb. 1527, gest. 1591, der Maler der Bibliothek des Escorial.

bedeutende Vorwürfe ganze neue, abweichende Darstellungen zuerst gefunden zu haben, denen die ausführliche Billigung einer Reihe eminenter Autoritäten zuteil geworden ist — so würdet Ihr, wenn Euch eine Historie aufgetragen ist, zunächst aus Büchern und von Gelehrten Aufschluß suchen über die Art, wie sie darzustellen ist. Seid Ihr darüber im Reinen, so baut das Ganze im Geiste auf und bringt es sofort aufs Papier. Macht aber mehrere, drei bis vier solcher Ideen (intentos), und wählt aus diesen nach Eurem eigenen und der Gelehrten Urteil die besten aus.

Lope. Ihr sagtet doch selbst einmal, Meister, daß diese Gelehrten, Nichtkünstler, die sich darauf beschränken von der Kunst sprechen zu lernen und über die Arbeit und Übung der Hand sich erhaben dünken, den Künstlern unausstehlich (molestos) sind. Wie oft haben nicht wir, sondern die Knaben, welche die Farben reiben, gelacht über ihre ebenso zuversichtlichen wie ungereimten Urteile und die wunderlichen Ausdrücke dieser Kenner, die mit sehenden Augen blind zu sein scheinen.

M. Francisco. Da hast du freilich so recht! Der größte Gelehrte, den Sevilla und vielleicht die Halbinsel je besessen hat, der Urheber der großen Polyglotte Philipps II, Arias Montano, unser wortgewaltigster und geschmackvollster Dichter Herrera, und selbst der beste Beurteiler der Malerei unter den Laien, den ich gekannt, mein verehrter Freund Francisco de Medina, alle diese drei haben sich einst vor meinen Augen aufs gröblichste verhauen. Jener erste Sprachkenner seiner Zeit setzte den Villegas[1] über die größten Maler in Italien und Flandern, von dem doch weder im Leben noch im Tode gesprochen worden ist. Der Herzog Don Fernando machte eine Ausnahme, die Bescheidenheit des so großen und einsichtsvollen Fürsten hat mich oft gerührt. — Ein Beispiel von der Schwierigkeit des Kennerurteils ist dieses Bild der Kreuzigung.

Lope. Das würde ich unbedingt für eine Arbeit des berühmten Flamenco erklären, der den Retablo mayor von S. Ana in der Triana gemalt hat, und jetzt sehe ich auch den Namen auf dem Rahmen.

M. Francisco. Auch ich schrieb es Maese Pedro[2] zu, als es mir der Herzog zeigte, der es selbst bei dem reichen Kaufmann Pedro de Yebenes gefunden und teuer erworben hatte. Später aber fand

---

[1] Pedro de Villegas Marmolejo, geb. 1520 zu Sevilla, malte die Heimsuchung Mariae in der Kathedrale und den Englischen Gruß in S. Lorenzo, gest. 1597, Vgl. Pacheco, Arte II, 153f.

[2] Peeter de Kempeneer (aus Kempen) genannt Pedro de Campaña, der bekannte Maler aus Brüssel; ebenda.

sich anderswo ein altes Familienbild, welches übrigens härter und weniger gut, sonst aber absolut übereinstimmend gemalt, und das Original war. Indes beschlossen wir den Namen Campaña doch darauf zu lassen.

Lope. Aber warum sollen denn also wir Wissenden uns mit einem Consejo der Unwissenden umgeben? Eingeweihte die anhören, welche sich in den Vorhöfen der Kunst herumtreiben?

M. Francisco. Die Gelehrten sollen ja nicht über die Kunst mitreden, nur die Wahl und Disposition der Geschichte und das Übliche sollen sie nach Quellen und Gründen bestimmen. Ich zeige stets die Ideen zu meinen Historien einem Priester und befolge seinen Rat ... Danach soll man die schönsten, zweckentsprechendsten Köpfe aus der Natur aussuchen und in Öl auf Papier und imprimierte Leinwand malen, in den erforderlichen Gebärden. Dagegen die Extremitäten, wie Arme, Hände, Beine, und das übrige Nackte braucht man blos nach der Natur auf blaues Papier mit Kohle, Rotstift oder Kreide zu zeichnen und die Lichter weiß aufzuhöhen. Was die Gewandung betrifft ...

Lope. Dieser Weg, wenn ich mir erlauben darf Euch zu unterbrechen, Meister, scheint mir denn doch ein wenig umständlich, jedenfalls paßt er nicht zu jedermanns Temperament. Mich dünkt, das Feuer der Eingebung, der Brio, ohne den das Werk, wie Leonardo zu sagen pflegte, zwiefach tot ist, müßte auf dem langen Wege erkalten. Die helle Flamme dieses göttlichen Feuers wird an den Studien und Versuchen sich verzehren, und für die Hauptsache, die Malerei, werden kaum ein paar glimmende Kohlen übrig bleiben. Ich würde bei meiner Jugend Euch nicht so ins Angesicht zu widersprechen wagen, wenn ich nicht jetzt viele unserer Maler ein ganz anderes Verfahren befolgen sähe, und mit dem größten Erfolg bei den Aficionados. Sie meinen, wenn man sich hinreichende Richtigkeit des Auges und Sicherheit der Hand in der Nachahmung der Natur erworben habe, dann möge man mit dem ausgedachten Bilde im Kopf nur getrost und ohne weitere Präliminarien die Leinwand mit Farben bedecken. So hat es Zorzon gemacht, wie ich in den Malergeschichten des Meisters von Arezzo gelesen habe.

M. Francisco. Wer dir das gesagt hat, hat dir einen recht liederlichen Rat gegeben, mein Junge. Leider hat die Sucht nach dem leidigen Mammon, die stärker ist als die Ehre der Wissenschaft, gar viele heute auf diesen beklagenswerten Weg der Leichtigkeit verlockt. Er schmeichelt der Bequemlichkeit, und oft ist die letzte Triebfeder erbärmliche Faulheit [miserable negligencia. A. a. O. I, 409].

Lope. Ihr ereifert Euch, Meister, und richtet strenge. Ihr wißt

selbst am besten, wie wenig dies Euer Richten vielen gegenüber gerecht ist. Was ich sagte, habe ich von einem Manne, den Ihr und die meisten nicht liebt, von dem aber Unbefangene aller Farben sagen, daß die seinige die Malerei der Zukunft ist, und einer großen Zukunft.

M. Francisco. Lassen wir die Personen und die Beweggründe! A fructibus eorum cognoscetis eos. Sehen die Schulen heutigen Tages nicht aus wie die Sekten der Ketzer? Statt der Einheit der alten Zeit, die der Einheit des Glaubens glich, schlägt jeglicher seinen eigenen Weg ein, wie die Füchse des Simson, von denen unser göttlicher Dichter Prudentius sagt:

sic callida vulpis
nunc haeresis flammas vitiorum spargit in agros (Diptychon 18).

Da sind Lehrer, welche die einfältigen Schüler belehren, nein, verkehren (instruyendo, no, destruyendo), mit geborgten Umrissen, ohne Übung im Zeichnen, frisch drauf los Gemälde zu komponieren. Ja ich kannte einen, und er bildete sich ein, kein kleines Ingenium zu sein, der seinen Jüngern verbot, nach Vorbildern zu zeichnen, sie antrieb, ohne Grundsätze, ohne Wissen und Nachahmung, Ungereimtheiten aufs Papier zu bringen, wie sie ihnen durch den Kopf fuhren. Indes, ich will nicht zornig werden ... ich weiß, daß du die Arbeit nicht scheust. Du weißt was Apelles meinte: Wenn du es auch nicht gesagt hättest, dein Werk sagt mir, wie schnell du es gemalt hast. Wer Raphael nachahmen will, der muß ein Leben lang zeichnen ...

Lope. Ihr nennt uns immer Raphael, Michelangelo und Durero. Das waren göttliche Männer, ohne Zweifel. Aber sollen wir denn ewig bei den Italienern in die Schule gehen? Wir haben es nun ein Jahrhundert lang getan. Sagt nicht Euer Bonarroti selbst: Wer immer nachfolgt, kommt nie voran. Sie hatten längst ihren Dante und Petrarca, nun haben auch wir unsern Garcilaso und Herrera. Wir haben freilich einen Raphael, wie die Valencianer ihren Juanes nennen, einen Michelangelo, wie Berruguete heißt, einen Tizian in Sanchez Coello. Sollten wir nun nicht auch Maler bekommen, die wie der Autor der Geschichte des sinnreichen Junkers der Mancha, nur sich selbst ähnlich sind? Sollten vor allem wir Andalusier, hier im reichsten, schönsten, gottseligsten und lustigsten Sevilla nicht unsre eignen Pfade zum Tempel des Ruhms und der Unsterblichkeit finden können?

M. Francisco. Ein schöner Pfad zum Tempel der Unsterblichkeit! Nicht nur das Schöne verachten sie, es scheint ihre Hauptsorge, Häßlichkeit und Wildheit und blöde Dummheit zu erkünsteln! [a. a. O. I, 394.] Wie eine Sage klingt es, was ehedem von der

Kunst gesagt wurde: ein Mittel und Werkzeug sei sie zum höhern Flug. — Jene Titel übrigens sind nur poetische Ausdrucksweisen. Wenn mich der Phönix [Lope] den bätischen Apelles nannte, so war dies gewiß für mich zuviel Ehre, wie ich selbst denn mit mehr Recht den Mudo den spanischen Apelles nannte.

Lope. Doch nicht alle malen erkünstelte Häßlichkeit. Oder nennt Ihr diese Aldeana (Bäuerin) häßlich und wild, die uns so oft für Engel gedient hat. Da steht sie, brünett (morena) mit ihrem gleichmäßig bräunlichen, matten Teint, schwarzen Augen, schwarzen Haaren (wie es Anakreon gern sah), etwas blöde, aber Kopf und Herz und vor allem die Zunge am rechten Fleck; naturwüchsig in ihren Manieren, nach der Sitte ihres Dorfs. Was sagte Michelangelo zu jenem Spanier, der in Rom die Antiken kopierte? „Gibt es keine lebendige Menschen und Tiere in Spanien?“ fragte er.

M. Francisco. Aber nun stellt einmal diese Dame von Alonso Sanchez daneben, oder hier Dª Juana Cortes, zweite Herzogin von Alcalá, die Luis de Vargas malte, mit ihrer weißen und rosigen Haut, Goldhaar, Saphiraugen, wie es die Dichter wollen, voll Verstand und Witz, angetan mit verschiedenartigen Stoffen, — ist sie nicht ein reizenderer Gegenstand fürs Auge, nimmt sie nicht den Geist ganz anders gefangen? Nein, mit dieser Königin und Herrin, die so schwer zu erobern ist, wegen ihrer Hoheit, kann es denn doch dein Modell nicht aufnehmen.

Lope. Dennoch scheint mir diese Labradora von mehr spanischem Blut, als manche Prinzessin von Geblüt. Nehmt es nicht übel, diese Römerinnen, nach deren Vorbild wir unsere gemeine spanische Natur veredeln sollen — ich zweifle nicht, daß wir am Tiberufer allen Beistand S. Antonius des Abts gegen ihre Blicke anzurufen nötig haben würden — aber hier, an die Ufer des Baetis verpflanzt, scheinen sie mir etwas welk geworden zu sein. Ich begreife nicht, daß Euer spanisches Blut nicht in Wallung kommt, wenn vor unsern Augen, wie kürzlich hier in Sevilla geschehen, wo wir die estatuas estofadas eines Montañes verehren, zwei spanische Bildhauer, J. Bª Vasquez und Diego de Pesquera Kupferstiche der beiden Zuccaro in Stein nachahmten [a. a. O. I, 68].

M. Francisco. Hombre! Ihr werdet in der Tat mein Blut in Wallung bringen! es gibt keinen besseren Spanier diesseits der Sierra Morena als dieses graue Haupt. Ich war es der mein Leben damit zugebracht die Erinnerung und die Ebenbilder unsrer großen Männer der Nachwelt zu retten. Ich habe die Werke unsers größten Dichters vom Untergang bewahrt — obwohl es nicht

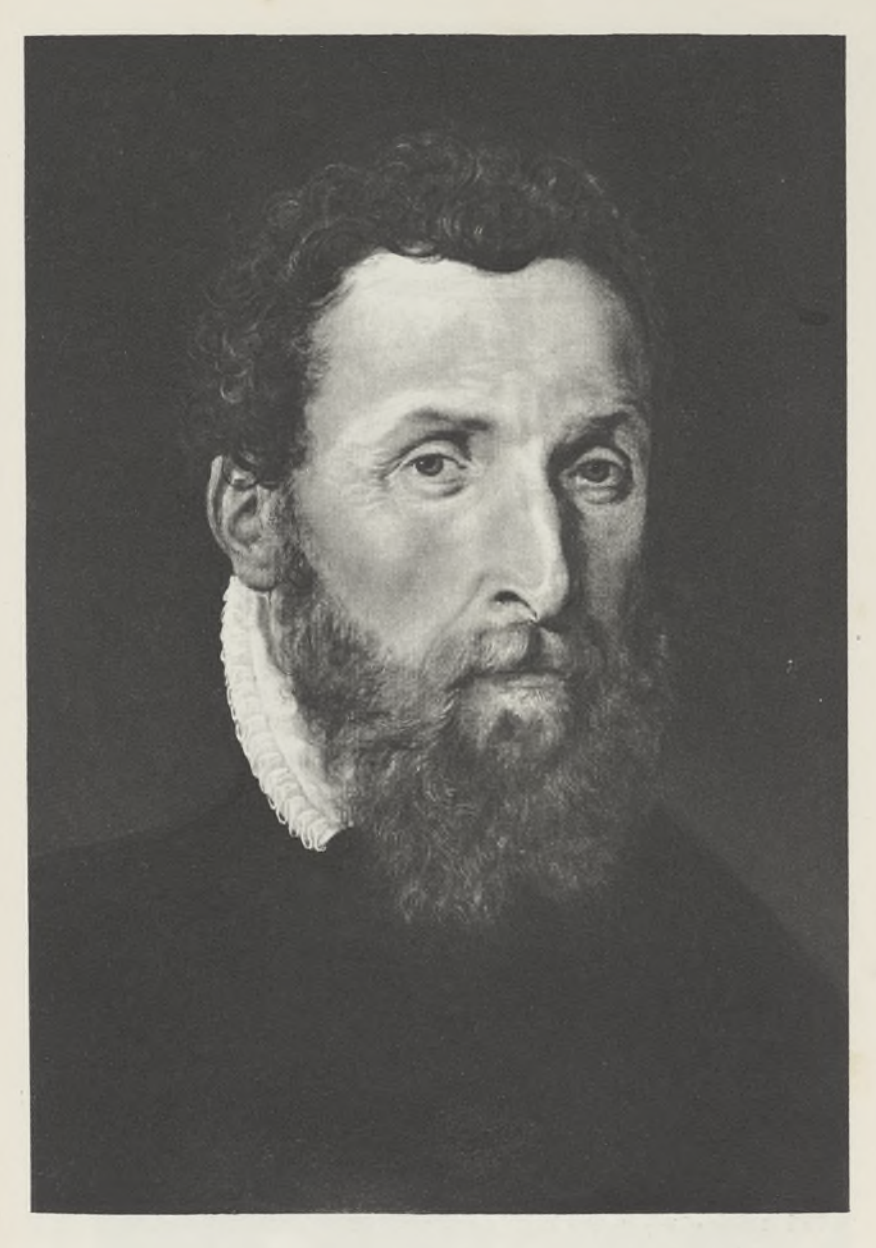
meines Amtes war. Ich habe der guten Skulptur neues Licht und Leben gegeben. Ich bin es der die spanische Art vertritt in diesem Zeitalter des Verfalls. Und alle die großen Männer, die unser Spanien gehabt hat, von Alonso Berruguete bis auf Luis de Vargas, die Glorie unsers Vaterlandes, nachdem sie während ihrer besten Lebensjahre in Italien gearbeitet, erkoren sich, wie ihre Werke beweisen, den Weg des Michelangelo, des Raphael, der da voll ist von Zeichnung, von Schmelz (suavidad), Schönheit, Tiefe und Kraft, weit abgewandt von der verworrenen und gesudelten Malerei, die weder die Art der Alten nachahmt, noch die Wahrheit der Natur. Dadurch machten sie Spanien reich, gossen Licht aus, wurden von Königen geehrt. In ihnen sollen wir wie in einem Kristallspiegel unsere Fehler betrachten [a. a. O. I, 412].

Lope. Wenn es also ein Glaubensartikel der Kunst ist, bei den Italienern in die Schule zu gehen, gut, so sei es! Aber warum nennt Ihr immer nur Michelangelo, Raphael. Für unfehlbar haltet Ihr sie doch auch nicht? Ihr stimmtet ja sonst ganz dem Aretino bei, der in Dolces Gespräch die heidnischen Fabeln und Unschicklichkeiten im Jüngsten Gericht einem strengen Gericht unterzieht.

M. Francisco. Das bezieht sich auf die Geschichte, nicht auf die Kunst. Es gibt keine körperliche Bewegung, die nicht in diesem bewundernswürdigen Werk ausgedrückt ist [a. a. O. I, 15].

Lope. Nun denn, Auktorität gegen Auktorität, Italiener gegen Italiener. Die Venezianer fallen wohl ebenso schwer in die Waage wie die Florentiner. Unser staatskluger König D. Philipp II, der sich am besten in seinem Reich auf Gemälde verstand, hat er sich nicht Jahr aus Jahr ein die Bilder Tizians kommen lassen? Und obwohl der hochselige Herr ebenso ökonomisch war, wie jener Alte von Cadore goldgierig, so sind sie doch immer gut Freund geblieben. Schon der unbesiegte Kaiser wollte nur von ihm gemalt sein. Und während jener den Pablo Veronese für den Escorial zu bekommen trachtete, hat er bereut Euern florentinischen Zuccaro gerufen zu haben und seine Bilder fortnehmen lassen. — Ich sehe hier keinen Tizian, wohl aber zwei schöne Bassanos. Das ist ein Tiermaler, so ausgezeichnet, daß es oft sicherer ist, seine Bestien nachzuahmen, als die auf dem Felde, weil er sie auf eine so leichte und praktische Manier gebracht hat. Stehen nicht seine Skizzen höher im Preis als die mühsam ausgeführten Werke andrer?

M. Francisco. Ein großer Maler, der Bassano! wer bezweifelt es? Von Hirtenstücken, Vieh auf der Weide; ein vortrefflicher Mann. Alle seine Figuren haben eine Tracht, die Volkstracht der Zeit, und die muß für alle Historien herhalten, wie auch dieselben



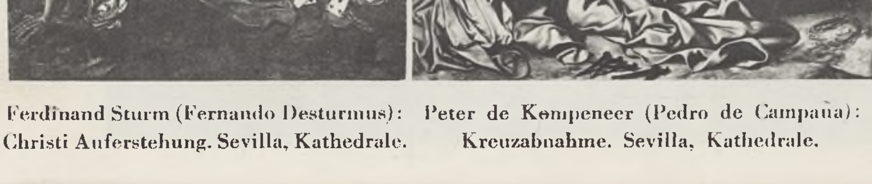
Antonis Moro (Moor): Bildnis des Malers Pedro de Campaña.
Basel, Gemäldegalerie.



Ferdinand Sturm (Fernando Desturmus): Christi Auferstehung. Sevilla, Kathedrale.



Peter de Kempeneer (Pedro de Campaña): Kreuzabnahme. Sevilla, Kathedrale.





El Greco (Domenico Theotocopuli): Kreuzigung. Madrid, Prado.

Modelle für alle Figuren dienen. Denn der Greis, der Knabe, das Kind, das Weib, sind dieselben Gestalten, in allen Handlungen: und da gebraucht er freilich mehr Tuch als Nacktes, mehr Schuhe als Füße, er zeigt kaum einen. Die Sachen sind das Entzücken der Bezahler; aber ich frage, was ist das alles im Vergleich mit der Tiefe und Großheit des Nackten eines Michelangelo! — Das gebe ich zu, daß diese Venezianer verstanden haben, Schule zu machen. Da haben wir unsern Pedro Orrente, einen wackeren Historienmaler, der indes entdeckte, daß er seine Rechnung besser finde auf den Pfaden des Bassano. Ich beeile mich hinzuzufügen, daß er seine eigene Manier hat, nach der Natur. Mit solchen Nachahmungen nähren sich viele Maler heutzutage. Des Bassano Art bleibt ja sozusagen an den Leuten kleben, ohne daß sie sich besonders anzustrengen und viel zeichnen zu lernen brauchen [a.a.O. I, 410]. Das geht nicht so bei allen. In Rom verbietet man den Knaben nach Michelangelo zu zeichnen.

Lope. Von Tizian könnt Ihr das mit den Schuhen nicht sagen. Da seht seine Danae, seine beiden Dianen, seine Antiope, seine Venus, die Seine Majestät im Alcazar verborgen hält. Ist da vielleicht das lautere Schönheitsgold mit den erdigen Schlacken der Spinnerei und Schusterei versetzt? Hat nicht Euer Michelangelo selbst von ihm gesagt, als er S. Heiligkeit Paul III aufnahm, daß Er allein malen könne? Und ist Tizian nicht der Erfinder jener bestrickenden Manier, die heute alle Künstler und Kenner anbeten? Der pintura á borrones? Sagt man nicht bei uns, wenn Gemälde geistreich unausgeführt sind, es seien borrones de Ticiano?

M. Francisco. Ja Tizian ist das Haupt der venezianischen Akademie, und ihr größter Mann nach dem Bekenntnisse aller. Er ist, das sage auch ich, die Quelle des Kolorits, sein Pinsel eine zweite Natur. Mit dem Namen glaubt Ihr wohl einen Stoß geführt zu haben, der schwer zu parieren ist. Aber eben der Tizian hat in seinen besten Jahren sehr vollendet gemalt. Und was man seine borrones nennt, sind zum Teil Meisterstriche (golpes), mit großem Geschick an passenden Stellen hingeworfen. Jene gekleckten Werke aber waren die Arbeiten seines Greisenalters. Ein Bruder des Alonso Sanchez, der in Tizians Hause gewesen war, erzählte mir in Madrid, Tizian habe oft ausgezeichnete Sachen zum Leidwesen derer die es mit ansahen, durch seine borrones verpfuscht. Bejahrte Maler kommen ganz natürlich auf solche borrones, um sich die Arbeit zu erleichtern. Aus Altersschwäche, und weil das ermüdete Auge und die zitternde Hand nicht lange bei der peinlichen Vertreibung der Farben aushält. Es kann auch

vorkommen, daß jemand solche golpes anbringt, um mit Leichtigkeit zu prahlen, und die Mühe die es ihm gemacht hat, zu verstecken [a. a. O. I, 413ff.]. Aber es kommt nicht her von einer neuen und aparten Meisterschaft.

Lope. Sollten wir nicht einmal von den Auktoritäten absehn und mit Gründen und Grundsätzen streiten?

M. Francisco. Nichts kann mir lieber sein. Beginnen wir also methodisch, mit den obersten Definitionen. Die Malerei ist die Kunst, welche lehrt mit Linien und Farben nachzuahmen.

Lope. Wenn also die Definition Ausdruck des Wesens der Sache ist, so gehört doch die Farbe zum Wesen der Malerei.

M. Fransisco. Das leugne ich! Die Zeichnung ist die substantielle Form der Malerei. Die Farbe ist ein bloßes Akzidens. Polidor, ein sehr achtungswerter Maler, hat nur in schwarz und weiß gemalt, weil er annahm, daß diese Kunst in Helldunkel und Zeichnung beschlossen sei. — Die große Wirksamkeit der Farbe will ich damit jedoch keineswegs in Abrede stellen. Sie drückt der Kunst die letzte Vollendung auf. Aber das Kolorit fällt nicht unter unfehlbare Gesetze wie die Zeichnung, und gestattet folglich ein gewisses Maß von Willkür. Diese Willkür erhält noch einen bedenklichen Zusatz durch die Bequemlichkeit der Ölmalerei, die immer noch Wegnahmen und Änderungen gestattet. Zu Fresko und Tempera gehört völlige Sicherheit und Entschlossenheit. Deshalb pflegte, wie mir mein Freund und Gönner Pablo de Cespedes aus dem Mund von Ohrenzeugen erzählte, Michelangelo, der heilige Greis, zu weinen, daß man die Tempera aufgebe [a. a. O. II, 20]; mit der Malerei sei es am Ende, sagte er. Auch Pablo meinte, ohne die Ölmalerei würden uns manche Pfuscher erspart geblieben sein.

Lope. Ich sollte meinen, gerade weil das Kolorit nicht nach Regeln zu lernen ist, müßte es schwerer und folglich edler sein. Mein hochverehrtes Vorbild, Domingo Theotocópuli, ein Sohn der Insel Kreta, groß geworden zu Venedig, als die Sonne der Kunst im Zenith strahlte, dann Herrscher der Malerei im kaiserlichen Toledo, hielt das Kolorit in der Tat für schwerer als die Zeichnung. Und der verstand zu zeichnen!

M. Francisco. Es war ein Paradoxon des Greco, und nicht sein ärgstes. Er sagte mir einmal, als ich ihn im Jahre 1611 in Toledo besuchte: „Michelangelo, der war ein guter Mann, aber malen hat er nicht gekonnt" ... Er entfernte sich von der landläufigen Ansicht der Künstler, weil er in allem ebenso absonderlich war, wie in seinem Malen [a. a. O. I, 318].

Lope. Überlassen wir indes die substantiellen Formen und Akzidenzen den Baccalaureis von Salamanca! Wir Maler können uns

unter diesen tiefsinnigen Worten nun einmal nichts denken. Mir genügt, daß auch Ihr doch die Vollkommenheit unserer Kunst nicht ohne Farben denken mögt. Und was gehört nach Eurem System zur Vollkommenheit der Farbe?

M. Francisco. Doch wohl Schönheit und Harmonie derselben, zarte Übergänge (dulzura), Hervorragung und Rundung. Aber die Rundung (relievo) ist das wichtigste, wie schon Leon Battista Alberti gelehrt und nach ihm Leonardo; sie entschädigt sogar, wie die Erfahrung zeigt, für das Fehlen der ersten zwei.

Lope. Diese Erklärung paßt mir vollkommen. Dann aber müßt Ihr auch zugeben, daß die Borronesmaler und Naturalisten in dem wesentlichsten Stücke die ersten sind. Nehmt jenen hl. Hieronymus des Jusepe Ribera, oder jenen Kopf des hl. Andreas dort: erscheinen nicht alle andern neben ihnen gemalt, und sie allein Leben?

Jusepe. In Osuna sah ich kürzlich in der Colegiata eine Kreuzigung, die der ebenso große wie unglückliche Don Pedro Giron[1] dorthin geschickt hatte, der mit seinem königlichen Auge diesen Mann entdeckt und aus seinem Dunkel hervorgezogen hat; und alles was sonst noch da war von Italienern, Fabrizio Santa Fede, dem Cavalier d'Arpino, habe ich ganz vergessen anzusehn.

M. Francisco. Ich leugne nicht, daß dieser Ribera heute in der Praxis der Farben den Primat behauptet und in Neapel mit seinen herrlichen Werken unserer Nation Ehre macht. Deshalb hat auch unser Herzog von Alcalá so viel von ihm an sich gebracht, als er bekommen konnte. Indes kannst du diesen gelehrten und präzisen Zeichner und Modellierer doch nicht mit deinem Greco vergleichen.

Lope. Gegen keinen habe ich Euch öfter, lebhafter sprechen hören als gegen den Greco, dessen grausame Sudeleien, wie Ihr sie nennt, uns zum warnenden Exempel zeigen, wie Originalitätssucht einen begabten Menschen an die Türe des Tollhauses führen kann. Aber müßt Ihr nicht selbst sagen, daß dessen Köpfe aus der Leinwand herauskommen und sprechen, trotz ihrer Schwefel- und Veilchen-Tinten und der schroff hingesäbelten Pinselstriche!

M. Francisco. Ich habe nicht in Abrede stellen wollen, daß dieser Grieche unter die Zahl der großen Maler gehört, und erinnere mich auch einiger Sachen von seiner Hand, so hervorspringend (relevadas) und lebendig, in seiner bekannten Manier freilich, daß sie denen der größten Meister gleichkommen [a. a.

[1] Don Pedro Giron, Herzog von Osuna, 1616—20 Vizekönig von Neapel, gest. 1624.

O. I, 393]. Aber damit ist für deine Sache nichts gewonnen, denn erstens —

Lope. Ich bin ganz Ohr.

M. Francisco. Erstens hat er nur aus Eitelkeit den Schein der Bravour erkünstelt. Ich habe selbst gesehn, wie er seine Gemälde nicht nur sorgfältig skizzierte, Kartons, Tonmodelle dafür anfertigte, sondern auch sie wiederholt übermalte. Was sagen dazu die Hoffärtigen und Bequemen? Solchen Fleiß trifft man bei Riesen, und Zwerge wollen mir kommen mit Leichtigkeit und Schnelligkeit? Also um genial zu scheinen, hat er die Bilder schließlich mit jenen golpes übersät, welche sie in den Elementarzustand zurückzuversetzen scheinen. Eigentlich heißt das arbeiten um arm zu sein.

Lope. Und Numero zwei?

M. Francisco. Numero zwei sehe ich gar nicht ein, warum das Relief nur auf diesem Wege zu erreichen sein soll. Wie willst du mir beweisen, daß das vollendete, das verschmolzene Bild weniger Relief haben müsse, als das skizzenhafte und gehackte? Correggio, der größte Kolorist meiner Ansicht nach, den ich mir in diesem Stück allezeit zum Muster vorgestellt habe [a. a. O. I, 419], wie er auch das Vorbild unseres großen Cespedes war, ist ebenso groß in Verschmelzung und sfumato. Aber wenn du ein Beispiel aus der jetzigen Naturalistenschule lieber willst, ist in diesem Gemälde der Artemisia Gentileschi, das ihr der Herzog in Rom abkaufte [a. a. O. I, 128], weniger Kraft und Relief, weil es so glatt ausgeführt ist?

Lope. Aber ihr werdet doch nicht leugnen, daß es Können (valentia) und Geschick zeigt, viel und hurtig zu malen, ohne so viel Mühe. Die Malerei ist eine freie Kunst. Sie ist es, weil in ihr nichts sklavisches ist, nichts handwerksmäßiges. Sagtet Ihr nicht selbst, wenn wir über den Vorrang der Bildhauerei und Malerei disputierten, daß die letztere edler sei, weil ihr nicht so viel körperliche Arbeit anklebe? Darum ist sie des hildalgo würdig, und selbst Könige haben sie nicht verschmäht, wegen der Gemütsruhe, der Sauberkeit, des Genusses, den sie beim Malen fanden. Endlich, für einen phlegmatischen Deutschen oder Holländer mag jene fleißige Manier passen, nicht für uns Andalusier, die mit einem hellen, raschen, glücklichen, feurigen Temperament vom gütigen Himmel beschenkt sind.

M. Francisco. Es gibt keinen königlichen Weg zur Meisterschaft, auch keinen andalusischen. Die größten, die in Wahrheit übermenschlichen Genies haben auch übermenschlich gearbeitet. Kunst bleibt Kunst. Kunst wirkt nicht zufällig, um den Aristoteles doch noch einmal anzubringen.

Lope. Ich bestreite, daß die neue Manier weniger Kunst ist. Die Malerei á borrones, die auf das Sehen aus einiger Entfernung berechnet ist, hat ihre eigentümliche Kunst und Berechnung. Wir arbeiten mehr mit dem Kopf, um was wir schauen, das innere Gemälde, mit so wenig Arm- und Zeitarbeit wie möglich auf die Leinwand zu bringen. Omnes artes in meditatione consistunt, damit man sehe, daß ich auch zitieren kann.

M. Francisco. Deshalb halte ich es auch, beiläufig bemerkt, für erlaubt, an Festtagen zu malen. Fray Bartolomé de Medina, Professor zu Salamanca bestätigt dies, weil die Malerei eine freie, keine knechtische Beschäftigung sei.

Lope. Und der Künstler sieht wohl (worüber der Laie sich leicht täuscht), daß in den Figuren des alten Tizian und Tintoretto mehr Kenntnis des Körpers und seiner Bewegungen, mehr Gesetzmäßigkeit ist — so formlos und unordentlich es in der Nähe aussieht, als in den Flamländern, bei welchen die Brokatstoffe und die Tapeten, die azulejos und die Spiegel, die Haare und die Blümchen so genau und unübertrefflich wiedergegeben sind, mit einem Wort die tote Natur, während die Bewegungen konventionell, kalt und hölzern sind, und die Grazie ihnen auch nicht im Traum erschienen ist.

M. Francisco. Ich bin kein Advokat der Flamländer und der Goten. In jeder unserer Kirchen können wir ja sehen, wie bis auf die Zeiten Michelangelos gemalt worden ist. Wie der große Racionero sagt:

Era perpétua noche y sombra oscura
La ignorancia que ocupa y tiene —
(Es hielt wie ew'ge Nacht und finstrer Schatten,
Unwissenheit die ganze Welt im Bann —)

Ich habe auch allezeit gepredigt, die trockne flämische Manier zu fliehen und zu verabscheuen; was indes jetzt kaum mehr nötig ist. Auch das ist richtig, daß einigen unserer gefeiertsten Maler, z. B. dem göttlichen Morales (der heilige Lukas verzeihe den Ochsen, die ihn göttlich genannt haben), bei all seiner zarten Verschmolzenheit das Beste der Kunst und das Studium der Zeichnung gefehlt hat. Die gute Manier hat auch dem großen Dürer und dem Maese Campaña gefehlt.

Lope. Nach solchen Lehren der Geschichte könnt Ihr nun doch nicht leugnen, daß die fleißige Manier von wesentlichen, des Genies würdigeren Dingen ablenkt, die Hand zaghaft, das Auge kleinlich macht und uns um das Höchste: Relief und Bewegung betrügt.

M. Francisco. Keineswegs! Kein Mensch wird mir einreden,

daß nicht unser höchstes Ziel sein sollte: Der Natur zu gleichen, d. h. in der Ferne und Nähe lebendig zu erscheinen. Vollendet in der Nähe, und hervorspringend aus dem Rahmen, sich rundend von ferne. Wenn das eine Bild nur aus der Ferne täuscht, und das andere von fern und nahe, so ist doch wohl das zweite das beste. So malte Juan de Encina. [Van Eyck; a. a. O. I, 415.]

Lope. Ohne allen Zweifel. Nur ob das so leicht beisammen zu haben ist? Ich bekenne, daß ich es nicht aus der Philosophie begründen und mit Worten erklären kann, aber ich sehe es mit Augen: daß das Relief und die Rundung, noch mehr der Glanz und Schimmer nie in den verschmolzenen Gemälden den Grad der Wahrheit hat wie in den borrones. Und wenn notwendig eines gegen das andere in der Wagschale steigen oder sinken muß, so gestehe ich, ich werde stets auf der Seite jener alten Venezianer, des Greco und des Herrera sein, mit ihrer frappanten Plastik und unmittelbarem Leben, ihrer Lichtkraft und ihrem Impasto der Farbe, und gern auf das Lob derer verzichten, die ein Bild nur genießen können wenn sie ihre Nasenspitze mit der großen Brille auf der Leinwand spazieren führen.

M. Francisco. Noch mancherlei könnte ich erwidern; aber ich sehe, hier spricht der Einfluß der Sterne, der stärker ist als Gründe und Grundsätze. Auch ich habe übrigens nie verkannt, daß die höchste Stufe der Kunst nicht denkbar ist ohne Leichtigkeit. Ich sprach hier vielleicht etwas für mich selbst und meine Praxis; aber auch aus Pflichtgefühl, weil mir die Zukunft unsrer Schule am Herzen liegt, für die ich auch mit verantwortlich bin. Aber ich will dem Genius keine Schranken setzen. Eins schickt sich nicht für alle. Wer weiß was für Kräfte der Geist Gottes uns noch erweckt. —

Aber wir sitzen ja schon fast im Dunkeln, und die Glocke des Angelus ertönt von San Pedro her. Señor Jusepe, wie sind wir Euch verbunden ... un millon de gracias!

Jusepe. Ich hoffe auf Wiedersehn zur Weihnachtszeit! Denn hinter all diesen Rahmen, die in jetziger Stunde nur noch schwarze Flächen einschließen, ist noch Stoff für mannigfaltigen Genuß und Anlaß zu einem Appendix solcher tiefsinnigen Gespräche, deren Datum ich nie vergessen werde, denn sie haben mir ein ganz neues Licht aufgesteckt.

M. Francisco. „Nicht satt wird das Auge vom Sehen, das Ohr vom Hören", sagt der Prediger Salomo. Ich hoffe wir sind auch noch nicht satt unsrer Gesellschaft. Laßt uns zur Kathedrale wallen, wo diesen Abend der Organist einige schöne Motetten Francisco Perazas spielen wird.

Jusepe. O die laßt uns nicht versäumen. Der allein war ein Musiker, alle anderen sind Handwerker in Tönen[1] (officiales).

Lope. Er hatte in jedem Finger einen Engel.

---

[1] So sagte der Leierspieler Pedro Bravo. Peraza (gest. 1598) hatte sich mit achtzehn Jahren um die vielerstrebte Racion des Organisten beworben, und sie durch Lösung der halsbrechenden Aufgaben gewonnen, die ihm der Kapellmeister Francisco Guerrero in Gegenwart des Erzbischofs de Castro stellte. Das Wort vom „Engel in den Fingern" stammt von dem Kapellmeister Philipps II, Felipe Rugier. Er komponierte zahllose Kirchenlieder, villancicos, chanzonetas und motetes; das spanische Orgelspiel verdankte ihm nach Pacheco „Grazie und primores". Jener Guerrero, aus Sevilla (geb. 1527, gest. 1599), der Sohn eines Malers, war der fruchtbarste Komponist seiner Zeit für Kirchenmusik, besonders Messen, Magnifikate und Psalmen. „Es gibt keine Kirche in der Christenheit, die nicht seine Werke besäße und hochschätzte."

ZWEITES BUCH

JUGENDZEIT
(1599—1629)

DIE FAMILIE

Diego Rodriguez de Silva Velazquez hat das Licht der Welt erblickt zu Sevilla, in demselben Jahre wie van Dyck, 1599, ein Jahr nach Zurbaran und Bernini, drei vor Calderon.

Am 6. Juni wurde der Sohn des Juan Rodriguez de Silva und der Doña Gerónima Velazquez in der Pfarrkirche von S. Pedro von deren Cura, dem Lizentiaten Gregorio de Salazar getauft. Pate war Pablo de Ojeda, aus der Colacion (Pfarrsprengel) der Magdalena. Wahrscheinlich war er wenige Tage vorher geboren, in dem Hause Nr. 8, Calle de Gorgoja[1].

Man erzählte, daß Juan de Silva abstamme von einer alten Familie Portugals, einst hoch in Würden und reich an Taten für die Krone, nun lange verarmt. Die Großeltern, Diego Rodriguez de Silva und Doña Maria Rodriguez, waren aus Oporto nach Sevilla gekommen. Die Mutter des Malers war eine Tochter des Juan Velazquez aus Sevilla und der Doña Catalina de Zayas, Tochter des Andrés de Buenrostro. Beide Familien wurden zum niederen Adel von Sevilla gezählt; nach dem Zeugnis Zurbarans sind in beiden Familiaren des heiligen Uffiz vorgekommen, was als Beweis fleckenlosen Stammbaums galt; das Don des höheren Adels, der caballeros, ihrem Namen vorzusetzen, hatten sie streng genommen kein Recht.

Doch scheint die Familie nicht arm gewesen zu sein, Velazquez hielt sich schon in Sevilla einen Sklaven, und seine Kollegen von dort versichern, daß er nie für Geld gemalt habe. Zurbaran bezeugt, daß sie stets von ihrem Einkommen, auf dem Fuß von Edelleuten gelebt haben, und als solche geachtet wurden[2].

Die väterlichen Vorfahren gehörten also zu der in der Provinz Minho e Douro verbreiteten Familie der Silva. Nach dem Zeugnis einiger nach der Revolution von 1640 treu gebliebenen Edlen

---

[1] Guía de Sevilla 1880, 128. Die Häuser der jetzigen Straße sind neu.

[2] Los padres que conoció los vió siempre tratarse con mucho lustre y estimacion, y de los abuelos tiene noticia se tratavan y sustentavan de la misma suerte. Revista Europ. 1874. II, 107.

jenes Reichs lag ihr Stammsitz (solar), die Quinta de Silva, acht bis neun Meilen von Porto. Als Ahnherr der Silva galt der Spanier D. Guterre Alderetto de Silva, ein Nachkomme D. Fruelas, Königs von Leon. Er half Ferdinand dem Großen bei der Einnahme Coimbras, und ließ sich um 1040 in der Umgegend von Valença nieder, in dem „Turm“, nach ihm Torre da Silva genannt. Sein Sohn ist der in den Adelsproben[1] genannte D. Payo Guterres da Silva, Gouverneur von Portugal für Alphons VI; ein Patron des Benediktinerordens, erbaute oder erneuerte er das große Kloster Tibaes (1080), sechs Kilometer nördlich von Braga. Zu diesen Silvas gehören in Portugal viele Adelshäuser, darunter Marqueses und Condes. Die Familie, bekundeten damals Zeugen, sei eine der angesehensten des Königreichs; der Marques de Colares nennt einen Matias da Silva, Prebendado der Kathedrale von Braga, die einst mit Toledo um den Vorrang stritt; Pedro da Silva Sampaya, Inquisitor von Lissabon, Pedro da Silva de Paina, Familiar des hl. Uffiz u. a. — Aber dieser Name ist einer der verbreitetsten in Portugal; das Schriftsteller-Lexikon weist unter vielen weltlichen und kirchlichen Autoren auch einige gelehrte Rabbinen Silva auf.

Um das Jahr 1660 lebten in Porto noch Verwandte der Sevillaner Silvas, galten dort als ritterbürtig, und bekleideten demgemäß Ehrenämter, wie das eines Polizei-Kommissärs (vereador); sie waren Mitglieder der angesehenen Brüderschaft der Misericordia. Carreño erzählte, daß er im Palast einmal einem Calatravaritter Morexon Silva begegnet sei, der den Maler besuchen wollte und sich dessen Vetter nannte.

Der Geschlechtsname unseres Malers ist also Silva. Obwohl dieser hinreichend vornehm war, hat unser Diego den Namen seiner Mutter, Velazquez, als Hauptnamen angenommen, doch pflegte er meist zu unterzeichnen: Diego de Silva Velazquez. Aber bereits bei der Taufe seiner Tochter Juana (1619) heißt er im Kirchenbuch einfach Diego Velazquez, und ebenso in der königlichen Ernennung (1623). Wahrscheinlich geht dieser Namenswechsel auf eine Verabredung der Eltern zurück: Silva war der Name einer fremden eingewanderten Familie, Velazquez der einer altsevillanischen. Dieser Brauch oder Mißbrauch, den mütterlichen Geschlechtsnamen anzunehmen, ja den des mütterlichen Großvaters oder Oheims, war besonders in Andalusien verbreitet und veranlaßte oft rechtliche Verwicklungen. Der Vater des Dichters Luis de Góngora aus Córdoba hieß Argote. Familieninteresse,

[1] Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de Pinho Leal, Portugal antiguo e moderno. Lisboa 1862. IX, 365ff., 576ff.

zuweilen Eitelkeit waren hierbei im Spiel. Manche Familien erhielten so „des Hauses Schild und Name" durch die Erbtochter. Oft war das mütterliche Erbe oder Majorat an die Bedingung des Namens geknüpft. In Calderons Mañana será otro dia verbietet ein zorniger Vater seinem Sohn das Haus, weil er, das Erbe der Mutter beanspruchend, deren Namen annimmt, ja sogar den väterlichen wegläßt. War der mütterliche Name der eines großen Adelsgeschlechtes, so konnte man schwer der Versuchung widerstehen, sich Guzman oder Manrique zu nennen. Es wird einmal als Zeichen von Charakter gelobt, daß jemand den dunklen Namen des Vaters beibehält, während alle seine minder verdienstvollen Brüder den vornehm klingenden der Mutter sich beilegten. Doch gibt es auch Ausnahmen. Der Vater des Malers Juan Antonio Escalante hieß Fonseca.

DER NAME DIEGO VELAZQUEZ UND SEIN URSPRUNG

Por Dios, que ha de andar conmigo
Dicha y desdicha del nombre.
Calderon, Dicha y desdicha del nombre III.

Wer einmal etwas Biographisches verfaßt hat, kennt die stilistische Verlegenheit, den Namen seines Helden beständig, oft viel hundertmal wiederholen zu müssen. Man sollte nun denken, diese Aufdringlichkeit eines Wortes das, meist zum sinnlosen Klang geworden, so viele lebendige Vorstellungen und Empfindungen erweckt, müsse die Neugier auslösen, seinen Ursprung und seine Bedeutung zu erfahren. Aber dies ist augenscheinlich selten der Fall. Von denen die über Velazquez geschrieben, hat noch keiner sich veranlaßt gesehen, seinen schönen Namen zu erklären. Aber wieviele haben je über ihren eignen Namen nachgedacht, so teuer er ihnen ist und so empfindlich seine Berührung.

„Wie manche Caesar und Pompejus haben, bloß durch Eingebung ihrer Namen, sich deren würdig gemacht! Wie vielen anderen wurde Charakter und Geist herabgezogen durch einen Namen, dessen schmutziger und verächtlicher Schall sie wie ihr Schatten begleitete!" So meinte der Verfasser des berühmten Romans, der für seinen Helden den sinistren Namen Tristram Shandy ausgesucht hatte. Wenn in Sternes humoristischer These, daß gute und böse Namen unvermeidlich auf Charakter und Lebensführung abfärben, ein Gran Wahrheit läge, so müßten Erzähler einer Lebensgeschichte, neben dem sonst üblichen Milieu,

auch den Einfluß des Namens zu ergründen suchen, wenigstens wenn der Name nach irgend etwas tönt.

Von Velazquez' Vorfahren erfuhren wir nichts sicheres und bestimmtes. Wie sich bei den Adelsproben herausstellte, konnte er seinen Stammbaum nicht über die Großeltern hinaus ausweisen. Desto höher hinauf kann man seinen Namen verfolgen, und es gab keinen der für spanische Ohren einen sonorern, stolzern Klang besaß. Wer diesen Namen führte, meint man, müßte, wenn er ihm nicht zum Spottnamen werden sollte, trachten sich über den Durchschnitt zu erheben. Das wäre der Segen des Namens (dicha); die desdicha, das Verhängnis des Namens würde sein, wenn dieser vornehme Name seinem Besitzer auch die kastenmäßige Überschätzung von Dingen eingeimpft hätte, die ein Mann, der nach Rang in der Welt des Geistes trachtet, für weniger erheblich achten sollte (frei nach Paulus, Phil. III, 8).

Der Name Velasco war sehr alt. Er tritt schon auf unter den führenden Männern, Abkömmlingen der Westgoten, des ersten Jahrhunderts nach der Schlacht am Guadalete, in der Morgenröte der Reconquista — im Reich Asturien unter König Silo (781)[1], und Alonso el Casto[2]. Hierzu bemerkte Salazar de Mendoza: Höheres Alter können die Velasco wahrlich nicht verlangen![3] Sie erscheinen fortwährend, als Ricos hombres und Grafen, in der Umgebung der Monarchen von Asturien, Leon und Kastilien. Den Anfang des elften Jahrhunderts, der Ära des Aufschwungs der Kirchenbauten im Abendland, bezeichnet der Name einer Königin Velasquita, Gemahlin Bermudo II (Weremund) auf der Inschrift ihrer Kirche S. Salvador de Deva bei Gijon, 1006. Dieser Stolz des Alters spricht aus dem grotesken Vers:

Antes que Dios fuera Dios,
Y los peñascos peñascos,
Los Quirós eran ya Quirós,
Y los Velascos, Velascos.

Nicht geringer war der Ruhmesglanz des Namens. Fray Diego Velazquez nannte sich der heldenmütige Ritter, dann Zisterziensermönch, der einst mit König Sancho III die Behauptung der gefährdeten Grenzfeste Calatrava verabredete, — woraus der Orden von Calatrava wurde (1168) — und dann die kastilischen Fahnen ins Herz des Reichs der Almohaden trug. Diego Velazquez hieß auch der Eroberer und erste Statthalter der Insel Kuba. Und jener

[1] Bei Gründung des Klosters von S. Vicente zu Oviedo als Zeuge. Salazar de Mendoza, Origen de dignidades f. 12.

[2] Velasco Melendez und Suero Velazquez.

[3] No tienen los de Velasco mas antigüedad que desear. A. a. O. f. 10.

Mönch des Klosters San Millan, einer der ältesten Namen spanischer Miniaturmalerei, hat auf der Königstafel des von ihm (seit 976) geschriebenen Codex Emilianus, unter seine Bildnisfigur gesetzt: Belasco scriba. Velascus unterzeichnet sich ein halbes Jahrtausend später der Maler des Pfingstfests in S[a] Cruz zu Coimbra, Vasco Fernandez, dessen Name in der Überlieferung zu dem mythischen Grão Vasco wurde, der wie der Magnetberg der Schiffersage das Eisen der Schiffe, die ganze portugiesische Malerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts an sich gezogen hat. Denn Vasco ist derselbe Name wie Velascus, Valascus[1], da im Portugiesischen aus Pelayo Payo, aus Melendez Mendez wird. In den Annalen der spanischen Kirche ist der erste dieses Namens ein Bischof von Leon im zehnten Jahrhundert (um 970). — Aber auch ein Atridengrauen hat ihn umgeben, durch jenen Ruy Velazquez, den blutbefleckten Oheim der sieben Infanten von Lara, der unglücklichen Söhne des Sancha Velazquez.

Unter den Grandengeschlechtern dieses Namens[2] nahmen im siebzehnten Jahrhundert die erste Stelle ein die Hernandez de Velasco, Herzöge von Frias, schon unter Ferdinand IV (gest. 1312) in den höchsten Würden, als Adelantado (Oberrichter) von Kastilien; seit 1430 Grafen von Haro, dann durch König Henrique IV (1472) mit dem Titel des Condestabile von Kastilien und Leon belehnt, welche Würde nun in dieser Familie erblich wurde. Auf dem von Don Pedro erbauten Palast zu Burgos, der Casa de Cordon, steht sein Name.

Das Wappen der Velasco ist ein geschachter Schild mit fünfzehn Feldern, gold und blau, in den sieben blauen je sechs goldne Eisenhütchen[3].

* * *

Der Name unsres Malers lautet vollständig: Diego Rodriguez de Silva y Velazquez. In ihm ist also auch der Name des Nationalhelden, bekannt unter dem arabischen Namen Cid, enthalten. Sein Name Rodrigo oder Ruy Diaz ist gotischer Herkunft. Dies war zwar bei Rodrigo (Roderich) wohl bekannt, denn so nannte sich der unvergessene letzte Unglückskönig, unter dem Spanien verloren ging. Aber bei Diego hatte sich der gotische

[1] El nombre de Vasco en vulgar es el mismo que Velasco en latin, y en el estilo antiquo. Flores, España Sagrada XVII, 118.

[2] Von Juan de Velasco, Vater des ersten Grafen von Haro und Großvater Don Pedros, des ersten Condestabile, stammen die Grafen von Salazar, Siruela, Fuensalida, Colmenar und die Marqueses von Salinas; von seinem Bruder Sancho de Velasco die Grafen de la Revilla, später Herzöge von Najera.

[3] Escudo jaquelado con veros blancos y azules.

Ursprung verdunkelt, trotz der sprichwörtlichen Formel spanischen Adelsstolzes: Soy don Diego y vengo de los Godos. Der Name galt und gilt noch heute für eine Form von Jago, Jakob, wegen des ähnlichen Klanges in Santiago, portugiesisch San Thiago. Diese Meinung bezeugt schon Petrus Martyr.[1] Aber in der lateinischen Schreibart von Diego: Didacus hat sich die gotische Form kenntlicher erhalten; der Maler selbst setzte unter seine „Vertreibung der Moriscos": Didacus Velazquez Hispalensis ... Fecit. Didacus heißt ein Bischof von Vercelli (594)[2] und von Porto (962); es ist auch der Name des Gründers (poblador) von Burgos, des Grafen Diego Rodriguez Porcelos (884) und des Vaters jenes Rodrigo Diaz de Bivar, damals Ruderico Didaz geschrieben: Diego Lainez[3]. Aus Didago (1075) wurde Diago (Bischof von Cuenca 1277), als Geschlechtsname Didaz und Diaz; ein Diago Diaz kommt 774 vor.

Diesem Namen Didacus gleichzeitig begegnet man noch in Landen germanischer Zunge seiner ursprünglichen Form Theodag, Thiaddag, Thietdag, von Thiuda, Volk und dag, Tag, hier (nach Jakob Grimm) im Sinn von Glanz, Helle, Schönheit. Thiuddag bedeutete also: „der im Volke glänzende, strahlende"[4].

Schwieriger ist die Etymologie des Familiennamens: Velazquez. Velazquez ist der aus Velazco mittels der gotischen Genitivwendung (—iz, —ez) gebildete Geschlechtsname. Es dürfte kaum einen schwerer zu erklärenden spanischen Namen geben, daher die wunderlichen Einfälle über seinen Ursprung[5]. Er kommt in neuerer Zeit in Spanien nur noch als Geschlechtsname vor, während er in Portugal als Vorname in Gebrauch blieb, aber in der zusammengezogenen Form Vasco: Vasco da Gama, Vasco Fernandez, Vasco Pereyra. Aus Velasco wird Blasco, und durch Latinisierung Blasius (ein Erzbischof von Toledo 1353), nach dem Namen des Märtyrers der Kaiserzeit.

Daß auch dieser Name trotz seiner romanisch klingenden Endung —asco gotischen Stammes sei, wie der mit ihm so häufig verbundene Vorname Diego und die meisten Namen jener kriegerischen Adelsgeschlechter, deren Werk die Wiederherstel-

---

[1] Jacobum qui Hispaniae dicitur Diecus, Furtatum Mendotium. Petri M. Anglerii Opus Epistolarum 1501, p. 127.

[2] Ughelli, Italia Sacra IV, 769.

[3] España Sagrada XXVI, 458 (1074).

[4] E. Förstemann, Altdeutsches Namenbuch I, 1426.

[5] Der Name soll baskisch sein, von vele, veleà, Rabe, und asco, Menge, = viele Raben; Velazquez = abundancia de cuervos. J. Francisco de Irigoyen, Coleccion alfab. de apellidos bascongados. Mexico 1809, neu S. Sebastian 1881, 95.

lung des spanischen Staats war, dies war von vornherein wahrscheinlich.

Vor der arabischen Invasion ist er soviel mir bekannt noch nicht nachgewiesen, aber sein gotischer Stammname ist schon im westgotischen Reich wohlbezeugt. Es ist in der Tat einer der verbreitetsten altdeutschen Namen: Veila, woraus später Vela wird, als Patronymicum Veilaz, Velaz (daraus latinisiert Velasius)[1], Velez, lateinisch Velae, Vele. Ein Graf Veila von Barcelona kommt schon im sechsten Jahrhundert vor, unter König Amalarich, wo die Chronik seine Ermordung berichtet (511)[2]. 675 erscheint ein Bischof Veila auf dem Konzil unter König Wamba[3]. In Asturien wird schon 774 ein Veyla Mendez genannt; mehrere Grafen, Bischöfe und Städtegründer (pobladores) der nördlichen Reiche heißen so.

Die ursprüngliche Form dieses Namens ist Vigila, als Patronymicum Vigilaz, so heißt ein Majordomus Ramiros III Froyla Vigilaz, Velaz und in lateinischer Flexion Vigilani. Diese Form ist sehr häufig im zehnten Jahrhundert, wo auch die latinisierte Vigil, Vigilius obwohl selten auftritt, z. B. Velasco Vigil. Aus Wigila entstand Veila, wie aus Egila Eila (Conc. Toled. 589) aus Eginhard Einhard, aus Reginhard Reinhard, durch Ausfall des Spiranten g, und Zusammentritt der beiden i zu langem i, das die Goten ei und e aussprechen[4]; wie in der Vulgärsprache aus dem lateinischen vigilare velare ward.

Wigila (nhd. Weigel) ist ein Kosename, gebildet aus einem zusammengesetzten Namen durch Abkürzung und Anfügung des Deminutivsuffix —ila. Wie Tansila aus Tankred, Froila (König von Asturien) aus Frowin[5], so kommt Wigila wahrscheinlich von Wiginanth, Wignand. Noch in hessischen Urkunden des dreizehnten Jahrhunderts heißt dieselbe Person abwechselnd Wigandus und Wigilo, Wigelo. Das erste Wort in diesem Namen gehört zu weihan, kämpfen[6], das zweite zu nanthjan, wagen. Wigila ist

[1] España Sagrada XXVI, 455 año 1068. Ein Bischof Belasius 963. Ebenda p. 20.

[2] Mon. Germ. Chron. min. I, 223 (Chronik von Saragossa). Comes vero Veila Barcinone occiditur.

[3] Dazu bemerkt der Herausgeber, Erzbischof D. Garcia de Loaysa Giron: Est Vela nomen Gothicum nunc generosae familiae Ayalae gentile. Der Geschlechtsname der Ayala Grafen von Fuensalida aber ist Velasco, den Namen Ayala führten sie von den mütterlichen Ahnen.

[4] Alle linguistischen Belehrungen verdanke ich der Güte meines Bruders Ferdinand und Prof. Eduard Schröders in Marburg.

[5] Namen dieser Form bei spanischen Adelsgeschlechtern sind z. B. Sunila, Wadila, Davila, Svinthila, Emila (Coimbra 693), Cixila.

[6] Eine verwandte Kurzform ist der Name Wiga, Wigo. Wigo heißt ein Bischof von Gerona im neunten Jahrhundert, España Sagrada XLV, 314.

Kampf erspart. „Sein aufgewecktes Wesen brachte den Eltern eine hohe Meinung von seinen Gaben ein.“ Sie hatten also den Eindruck, daß der Knabe es auf diesem Wege zu etwas bringen müsse, sie konnten nicht widerstehen, „sie ließen ihn seiner Neigung folgen.“

Diese frühe Neigung wird wohl durch Bilder geweckt worden sein, die er, sobald er die Augen öffnete, in den Gotteshäusern vor sich sah. Aber welche unter den Tafeln des eben vergangenen Jahrhunderts haben die funkelnden braunen Augen des schönen schwarzlockigen Knaben angezogen? Ist er ergriffen gewesen von dem altertümlichen Zauber jener goldglänzenden Tafeln aus den Tagen des Sanchez de Castro, voll seltsamer, holdseliger Gesichter und kurioser Garderobe?[1] Hat er in dem ehrenfesten Mariscal mit den Seinen zuerst das Wunder des Fortlebens längst begrabener Menschen im Spiegel der Ölmalerei angestaunt? Hat er in Roelas Werken die Macht des Helldunkels geahnt? Man wird es nie erfahren.

Die Frage nach dem besten Lehrer war einfach. Personen, denen man in solchen Dingen ein Urteil zutraute, rieten zu Herrera, der damals, in der Mitte der Dreißige, in voller Schaffenskraft stand. Aber der heftige und rohe Mann scheuchte den feinen Knaben bald fort, und nun schickte man ihn zu Pacheco. Bei diesem hielt er um so länger aus, fünf volle Jahre; dann wurde er sein Schwiegersohn, im Jahre 1618. Nimmt man an, daß er ein Jahr bei Herrera war, so würde er als dreizehnjähriger (1612) in dessen Akademie eingetreten sein.

Trotz dieser Jugend und der kurzen Zeit, ist seit Cean die ziemlich allgemeine Annahme, daß er Herrera den ersten Anstoß zu der Malweise verdankte, durch die er groß und einzig dasteht. Da Herrera, wie man sagt, die „Freiheit der Hand“ dort entdeckt hat, was liegt näher, als daß Velazquez, das unerreichte Ideal geistreicher Faktur, von diesem enfant terrible spanischer Koloristen den entscheidenden ersten Eindruck, die Taufe mit Geist und Feuer empfing[2].

Dagegen ließe sich einwenden, daß die Ähnlichkeit von beider

---

[1] N. Sentenach stellt diese Vermutung auf. La pintura en Sevilla. S. 1885, 30.

[2] The principles of his method are to be traced in all the works of his pupil, improved indeed by a higher quality of touch and intention. Ford, Penny Cyclopaedia. Il y contracta l'habitude d'une exécution libre, énergique et fière, qui tranchait avec le faire timide des peintres d'Andalouise, et à force de voir son maître réussir par l'audace, il s'accoutuma lui-même à une manière pleine de franchise et de vigueur. Charles Blanc, Histoire des peintres. Velazquez, en quien dió [Herrera] el primer impulso con su titánica fuerza. Sentenach, a. a. O. 54.

Manieren doch nur eine ganz allgemeine, vage sei. Die Freiheit der Hand lag im Zug der Zeit, sie hat schon lange vor Herrera in den Werken des Greco den Kastiliern gefallen, und Velazquez ist erst später, in Madrid, auf jene freie Art gekommen. Zunächst findet man eine eng ans Modell gebundene Zeichnung und strenge Plastik, ganz entgegen den lockeren Konturen der aus ungestümer Phantasie auf die Leinwand geschmetterten Figuren des Herrera. Seine ersten Werke geben uns den Eindruck einer kühlen, besonnenen, ganz auf genaue Erfassung der sichtbaren Erscheinung in ihren großen Verhältnissen und besonderen Feinheiten gerichteten Künstlernatur. Was konnte einem Lernbegierigen wie er der verwilderte „Michelangelo von Sevilla" nützen, der nur noch namenlose Riesen von undefinierbarem Charakter nach seinem Ebenbilde ins Dasein rief, die in Wolken hausen und von Wolkenlicht umflossen sind. Ein Beobachter begegnete einem Visionär. Zum Glück stieß ihn Herrera ab. Ein vierzehnjähriger, der für Ungebundenheit (soltura) schwärmt, fängt an, wo er endigen sollte. Vielleicht aber nützte ihm Herrera durch das Beispiel seiner Versuche im Genre; da zeigte er ihm eine Nebengattung, wo er seinem natürlichen Hang nachgehen konnte. Wie dem auch sei, er verließ die Schule des Herrera und kam zu Meister Francisco Pacheco.

Wäre der größere Künstler immer auch der bessere Lehrer, so könnte man hier sagen, „vom Pferd auf den Esel". Der feurige andalusische Rappe hatte ihn abgeworfen, auf dem vorsichtigen Grauschimmel hat er den langen Weg bis zur Meisterschaft ohne Störung zurückgelegt. Auch Lope in seinem „Lorbeer des Apollo", wo mit lauter Licht gemalt ist, macht diesen doch zu einem kleinen Licht:

Y adonde Herrera es sol, Pacheco estrella.

Verschiedener geartete Männer hat es wohl kaum je nebeneinander gegeben, als diese beiden Franciscos. Jener war ein geborener Maler, ein Maler von Temperament, dieser ein vielseitig gebildeter und begabter Mann, aber so wenig Maler, daß er sich mehr einbildete auf die Orthodoxie seiner Werke, als auf alles andere. Bei Herrera war damals bereits alles Improvisation, bei Pacheco wurde kein Schritt getan ohne einen Blick auf Paragraphen und Kommissionsberatung. Auf den unverträglichen einsiedlerischen Recken folgte eines jener Männchen, die den Mund nicht auftun können, ohne eine große oder kleine Berühmtheit zu zitieren, deren Freund sich nennen zu dürfen sie beglückt. Wer, die Augen noch voll von des Schülers lebenatmenden lienzos im Museo des Prado, vor des Schwiegervaters hölzerne Heiligen tritt, wird

wohl Richard Ford beistimmen: Gar keinen Einfluß irgendwelcher Art kann Pacheco auf den Stil seines Schülers ausgeübt haben![1]

Er war damals noch in gehobener Stimmung nach der Vollendung — mit nachhallendem Lob — seines Jüngsten Gerichts (1614). Dann wurde der hl. Sebastian unternommen. Was mag der Siebzehnjährige gedacht haben, als er ihm dabei zusah? Warum war der gute Mann nicht bei jenen kleinen Bildnissen berühmter Zeitgenossen geblieben, statt sich mit seiner schwachen Barke auf dies hohe Meer zu wagen?

Hat er von ihm also nur gelernt, wie es nicht zu machen sei? Wie konnte er überhaupt fünf Jahre in diesem „goldenen Kerker der Kunst", wie Palomino seine Akademie nennt, aushalten? Nur um seiner Rahel willen?

Schon damals gab es manche in Sevilla, die da meinten, daß es mit diesem Pacheco nicht viel auf sich habe. Man denke an den grausamen Spottvers auf sein Kruzifix, wo die Gläubigen belehrt werden, daß „nicht die Liebe, sondern Pacheco den Heiland so kläglich zugerichtet habe":

Quien os puso así, Señor,
tan desabrido, y tan seco?
Vos me direis, que el amor,
mas yo digo, que Pacheco.

Herrera, der als Greis in Madrid den Jüngling, den er einst von sich weggescheucht, als Maler S. Majestät wiederfand, scheint Äußerungen getan zu haben, die das Verdienst für sich in Anspruch nahmen. Wenigstens kann man folgenden Protest Pachecos so deuten (I, 134). „Da die Ehre des Meisters größer ist, als die des Schwiegervaters, so gehört es sich, die Keckheit dessen zurückzuweisen, der diesen Ruhm sich anmaßen will, und mir die Krone meiner letzten Jahre rauben." Er nennt Herrera nicht, aber er hat ihn ja, wie eigentlich auch den Roelas, in seiner mit Personalien sonst so freigebigen Malerkunst vielsagend totgeschwiegen. In dem Bildniswerk, wo er Vargas, Campaña und Cespedes ihr Denkmal setzt, fehlen beide.

Um über diesen Punkt zu urteilen, kommt es aber weniger an auf die Gemälde Pachecos als auf seine Lehrmethode (enseñanza). Und über diese gibt uns sein Buch glücklicherweise Aufschlüsse, von den Grundsätzen an bis auf die Technik der einzelnen Pigmente.

Pacheco war als Maler gewiß ein großer Pedant, aber nicht als Lehrer. Je weniger er selbst ein schaffender, stilbildender Meister war, desto geringere Gefahr war, den Schülern Uniformität auf-

[1] Penny Cyclopaedia, Art. Velazquez.

zudrängen. Ein Kleinigkeitskrämer in der archäologischen Etikette, ist er sonst freidenkend. Man traut seinen Augen kaum, wenn man ihn am Schluß seiner mühsam zusammengestellten Methodik vernimmt: „Aber alles was hier gesagt worden ist, und was noch gesagt und bewiesen werden könnte, macht keineswegs den Anspruch, die nach dem Gipfel der Kunst ringenden an diese Gesetze und Wege zu fesseln. Es mag noch andere Methoden geben (leichtere und bessere vielleicht): was wir ausgeübt und in den Schriftstellern bewährt gefunden haben, das schreiben wir, ohne guten Köpfen Taxe und Schranken zu setzen.“ Pacheco war insofern ein Lehrer, wie ihn sich ein reichangelegter Jüngling nur wünschen mag.

Zugleich aber hatte er den Vorzug einer strengen Schule. Wie die großen Italiener des Cinquecento. „Die Zeichnung ist Seele und Leben der Malerei; Zeichnung, insbesondere der Umriß ist das Schwerste, ja die einzige Schwierigkeit. Hier gilt es Tapferkeit und Beharrlichkeit. Hier haben selbst die Riesen ihr Leben lang zu ringen, ohne daß sie auch nur für einen Augenblick die Waffen ablegen dürften.“ Ohne sie ist die Malerei ein ganz gemeines Handwerk. Ihre Verächter sind Bastarde der Kunst, Schmierer und Kleckser (empastadores y manchantes).

Die Spitze gegen die Bravourmaler ist hier klar. Der Maler soll nach allseitiger Vollendung streben. In den Werken der Meister (er nennt hier auch Tizian und Correggio) „sieht man das Gegenteil von dem, wonach der Malerpöbel von heute trachtet, nämlich: viel Zeichnung, viel Überlegung und Takt, viel Tiefsinn, Wissen und Anatomie, viel Zweckvollkommenheit und Wahrheit in den Muskeln, viel Unterscheidung in den Arten des Tuchs und der Seide, viel Vollendung in den Teilen, in Zeichnung und Farbe, viel Schönheit und Abwechslung in den Gesichtern, viel Kunst in Verkürzungen und Perspektive, viel Findigkeit (ingenio) in der Anpassung und Beleuchtung an den Ort, kurz, viel Sorge und Fleiß in der Entdeckung und Enthüllung der Dinge, deren man am schwersten Herr wird.“

Sein phantasieloses Naturell hatte ihn, wie man sieht, auch auf einige naturalistische Maximen geführt. „Ich halte mich an die Natur für alles; wenn ich sie für jeden Teil und ununterbrochen vor Augen haben könnte, um so besser wäre es.“ Er ging deshalb ab von der in Sevilla üblichen Methode, welche die Gewandung nach dem Gliedermann und die Figuren nach plastischen Kleinmodellen zu malen empfahl. Nach Feststellung der Skizze machte er zu allen Köpfen Ölstudien nach ausgewählten Modellen, die Kleider stets nach dem Leben, die Extremitäten nach Kreide-

studien mit aufgehöhten Lichtern. Auch untermalte er das Bild ohne Hilfe der Quadratur, um die Leichtigkeit nicht einzubüßen.

Das wichtigste Stück im Kolorit sei das Relief. Das Bild soll aus dem Rahmen hervorspringen, von nahe und fern lebendig, und sich zu bewegen scheinen. Seine Kraft und Rundung übt auf das Auge eine so mächtige Wirkung, daß es selbst für den Mangel so bedeutender Dinge, wie Schönheit (der Verhältnisse) und Farbenreiz (suavidad) entschädigen kann. Deshalb erklärt er es mit Alberti und Leonardo für den vornehmsten Teil der Kunst (II, 9).

Endlich aber rät er, wenn man, nach Beendigung des Elementarunterrichts, als Vorbereitung zum Schaffen, sich in Wiedergabe großer Maler versuchen wolle, „stets die Manier zu wählen, die zu unserem Naturell und zu unserer Neigung paßt, am besten die eines Meisters.“ Also kein Eklektizismus.

In diesen Sätzen sind Grundsätze niedergelegt, nach denen in der Tat die Gemälde des Velazquez gearbeitet sind, der hier nach den Worten, statt nach den Werken seines Meisters handelte. Einige passen so genau, als hätte er sie selbst geschrieben.

Besonders die Bemerkungen über Bildnismalerei. Der Bildnismaler wird, wie der Poet, geboren. Die erste, unentbehrlichste Eigenschaft des Bildnisses, die Ähnlichkeit, ist künstlerisch ein geringes Verdienst, erreichbar auch dem Dilettanten. Man soll Fehler zwar nicht verstecken, aber es auch nicht machen wie manche, die wie toll darauf sind, auffällige Unschönheiten zu betonen. Um ein guter Bildnismaler zu sein, muß man mehr sein, denn die das Porträtieren ausschließlich betreiben, pflegen sich nur an einen vagen Gesamteindruck zu halten (el aire de la persona); in den Teilen vernachlässigen sie das Individuelle; daher haben alle ihre Stücke Familienähnlichkeit. Man soll seine Ehre darin suchen, in der guten Manier der Farbe, der Kraft, des Reliefs zu arbeiten; dann wird das Bildnis auch dem mit der Person Unbekannten Genuß bereiten; in ihm leben dann beide, das Original und der Maler fort, es verkündet, wer beide waren.

Man nehme ein Zimmer nach Norden. Die Morgenstunden (9—12) sind die besten, wo uns noch keine anderweitigen Beschäftigungen zerstreuen. Man wähle die linke Seite, wegen des milden Lichtes; die Schattenflecken mißfallen den Frauen. Die wahre Nachahmung liegt in der Umrißlinie (II, 134); ich kann einem Bildnis bloß durch die Linie Ähnlichkeit geben. Darauf gründet sich die Musterhaftigkeit der Dürerschen gestochenen Bildnisse. Auch muß man diese Linie gleich so richtig setzen, daß sie nicht verändert zu werden braucht. Ja nicht die Ähnlichkeit der malenden Ausführung überlassen! —

Weniger Bedeutung hat es, daß Velazquez in seinen religiösen Gemälden die zuweilen wunderlichen Vorschriften des Alten so treu befolgt hat, z. B. in der Darstellung des neugeborenen Heilands als Wickelkind, in den vier Nägeln des Kruzifix u. a. m. —

Hiernach wird es wohl dabei bleiben, daß Velazquez dem Pacheco die Feinheit und Korrektheit seiner Zeichnung verdankt hat[1], und vielleicht noch mehr. Die allgemeine Verkennung dieses Verhältnisses scheint auf einen Vorurteil zu beruhen. Kunstrichter, deren Beschäftigung darin besteht, aus den Sandhaufen der Zeitprodukte die Goldkörner wahrer Kunst „auszuwaschen" und nach ihrem Wert zu sortieren, erwerben sich durch Übung einen Blick für die Meisterhand, und eine entsprechende Geringschätzung der Eigenschaften, die für Galeriebilder weniger empfehlend sind. Sie glauben, das werdende Genie bedürfe auch genialischer Lehrer. Die Erfahrung zeigt das Gegenteil. Wie wenig glücklich waren oft große Künstler mit ihren Schülern und Verehrern, wie erfolgreich die langsamen, methodischen und mechanischen Geister. Die spanische Schule enthält mehrere Beispiele der Art. Luis Fernandez, von dem schon Cean kein Bild bekannt war und den Palomino übergeht, war der Lehrer Herreras und Pachecos; Pedro de las Cuevas (geb. 1568, gest. 1635), von dem niemand etwas gesehen, hat mehrere der namhaftesten Maler der Madrider Schule in die Kunst eingeführt; der schwache Juan del Castillo lehrte einen Murillo und Cano. Und wie merkwürdig ist hier die Parallele mit Rubens! Den geistreich rohen Adam van Noort, dem er unzweifelhaft künstlerisch verwandt war, hat er bald verlassen, um sich dauernd und eng an Otto van Veen anzuschließen, den Gelehrten, Poeten, Allegoristen und Gentleman.

Wie Liebe und Freundschaft, so beruht auch das Verhältnis von Meister und Jünger auf Gegensatz. Der starken Ichheit des Genius ist eine überspannte Subjektivität weniger passend, als der mechanische Kopf langsamer, analytischer Naturen, die seinen Drang nach dem Unbekannten an das wohltätige, unentbehrliche

---

[1] Ainsi, c'est à l'enseignement du savant Pacheco, son ami et son beau-père, que Velazquez a dû d'acquérir la finesse et la correction de son dessin, si précis dans les mouvements, si ferme dans les attaches, si expressif dans sa liberté. W. Bürger, Trésors d'art en Angleterre. Bruxelles 1860. 122. Obige Zusammenstellung lehrt was von solchen Urteilen zu halten ist, wie das von Menendez Pelayo, Historia de las ideas estéticas II, 584, wo er diese Traktate über die bildenden Künste „pobres, raquíticos y desmedrados" findet, und was noch schlimmer sei, „en tan palmaria contradiccion con lo que el arte de aquellas centurias practicaba, guiado sólo por el instinto del genio." Aber die Arte eines Fachmanns wird nie zu lesen sein wie eine Ars amandi oder eine Ästhetik für Gebildete.

Gesetz gewöhnen. Sie vertreten in der Erziehung das allgemeine Element, und dies ist hier ebenso wichtig, vielleicht wichtiger als das persönliche, die Berührung mit kongenialen Naturen. Zeichnung und Perspektive, Modellierung und Farbentechnik, Fundament also und Kernmauer der Kunst, überliefert der gründliche Schulmeister, der geübte Experimentierer. Das Genie wird durch pedantische Zucht nicht geknickt, und ihm genügen zur Entzündung Funken: eine Zeichnung, ein Kupferstich, wie sie überall hinkommen.

Wenn man auch von Pacheco nichts wüßte, der spätere Velazquez würde auf einen Meister von diesem Schnitt schließen lassen. Das Gleichgewicht der Kräfte, die Leichtigkeit der Hand läßt auf methodische Gymnastik schließen.

Von allen früheren Malern in Spanien konnte Velazquez gewiß keiner mehr interessieren als Theotokopuli. Pacheco hatte ihn im Jahre 1611 besucht, trotz seines Abscheus vor jenen „wüsten Skizzen" erkannte er sein Genie an. Die Äußerung mit der er ihn entsetzte, Michelangelo sei ein guter Mann gewesen, aber malen habe er nicht gekonnt, hat dem jungen Velazquez gewiß zu denken gegeben. Domenico war zu seiner Zeit, in Toledo, als Porträtist ebenso beliebt, wie später unser Diego am Hofe. Es hat sich indes bis jetzt keine Spur gefunden, die über des Malers der golilla Ansicht von dem Maler der gorguera Licht gäbe. Doch sind in einzelnen späteren Bildern (dem Grafen von Benavente und der Krönung Mariä) Anklänge an den Greco zu erkennen. Anders steht es mit dessen Schüler, Luis Tristan.

Palomino hat darüber eine Stelle, die wie Überlieferung aussieht. Nachdem er von italienischen Anregungen gesprochen hat, fährt er fort: „Am wahlverwandtesten aber berührten sein Auge die Gemälde des Tristan, weil dessen Richtung zu seinem eignen Naturell stimmte, wegen der Originalität der Ideen und Lebhaftigkeit der Motive[1]. Aus diesem Grunde also erklärte er sich für dessen Nachahmer und verließ die Art seines Lehrers. Hatte er doch sehr bald eingesehen, daß für ihn eine so laue Malerei und Zeichnung, mochte sie noch so gelehrt sein, nicht passe; weil sie seiner hohen, das Große liebenden Natur entgegen war." (Museo III, 323.)

Es ist unterhaltend, die durch diese Stellen veranlaßten Glossen der Autoren zu lesen, denen, mit einer Ausnahme, Tristan ganz unbekannt war. Einige, wie Cumberland, Viardot, sind so klug,

---

[1] Las que causaban á su Vista mayor harmonia, eran las de Luis Tristan, por tener rumbo semejante á su humor, por lo estraño del pensar y viveza de los conceptos. Palomino II, 823.

ihn mit einer höflichen Verbeugung abzufertigen. „Das Lob des Velazquez, die Ehre sein Vorbild gewesen zu sein, sind hinreichend, ihm einen dauernden Namen zu sichern.“ Andere, um sich die Sache zurechtzulegen, haben einen Tristan nach jener Stelle konstruiert. Wie mag Tristan ausgesehen haben, um dem Velazquez gefallen zu können? Tristan war ein Schüler des Greco, des verwilderten Tizianschülers; wir werden ihn uns als einen geläuterten, einen zahmen Greco zu denken haben. „Greco, sagt W. Bürger, hat die Technik der venezianischen Schule in Spanien eingeführt, Tristan war gewissermaßen das Medium zwischen ihm und Velazquez.“ Das [vermeintliche] Bildnis im Prado beweist es: „es setzt den Greco fort und läßt den Velazquez ahnen“. In der kleinen Skizze des hl. Hieronymus mit der offen gebliebenen roten Untermalung, findet er „die freie touche und helle Farbenskala“, die ihm Velazquez entlehnt habe. J. C. Robinson erklärt jene Notiz für ein Mißverständnis des faselhaften Schwiegervaters (in dessen Buch aber nicht einmal der Name Tristans vorkommt). Velazquez habe aus untergeordneten Eigenschaften in den Arbeiten des Tristan zu Sevilla den weit höheren Charakter des Greco schätzen gelernt, dessen Sachen er dann in Madrid sah. Denn sein reifer und vollkommener Stil sei vielmehr auf des Griechen Werke als auf die seines obskuren Schülers Tristan gebaut.

Stirling endlich, der Tristans Hauptwerk gesehen, meint: „Wenn auch an Originalität der Erfindung dem Greco nicht zu vergleichen, war er doch ein besserer Kolorist —“; aber die ersten guten Arbeiten des Greco enthalten die ganze venezianische Überlieferung, von der in Tristan keine Spur ist. „Velazquez hat von dessen glänzender Färbung gelernt, seiner Palette einige brillante Tinten hinzuzusetzen“, — doch zeigt Velazquez, zumal im Anfang, gewiß keine Vorliebe für glänzende Farben. Endlich nennt er Tristans Typen vulgär, ja die Madonna roh (coarseness); indes die feine, anmutig ernste, huldvolle Maria in den Magiern von S. Clara ist doch der etwas nüchternen Madonna in Velazquez’ gleichnamigem Gemälde im Prado mindestens ebenbürtig.

Aber der junge Maler, der sich mit seinen Altersgenossen dem Chiaroscurismus zuneigte, entdeckte wahrscheinlich, daß Tristan dieses System bereits befolge. Und wenn er auf dem Wege nach Madrid Toledo und dessen Kapitelsaal besucht hat, so begriffe sich auch die Eingenommenheit des Porträtisten für Tristan. Da aber von Gemälden seiner Hand in Sevilla nichts bekannt ist, so kann er ihn erst auf dieser Reise kennen gelernt haben, als er freilich seinen ersten Stil bereits gefunden hatte.

DER NATURALISMUS

Auch der alte Pacheco scheint der Ansicht gewesen zu sein, daß die naturalistische Malweise, der sein Schwiegersohn sich angeschlossen hatte, von Italien her in Sevilla importiert worden sei. Nichts würde eine höhere Meinung von der Bedeutung der Neuerung Caravaggios erwecken, denn nirgends sonst hätte seine Einwirkung glücklichere Ergebnisse zur Folge gehabt. Was in Italien nur eine kurze, tumultuarische Campagne gewesen war, unternommen von Abenteurern, gefolgt von einer ebenso vorübergehenden Invasion bei Franzosen, Holländern, Deutschen, das wurde, an den Ufern des Baetis, ein „goldenes Zeitalter“, das Spanien seine besten Maler gegeben hat. Pacheco nennt den Ribera denjenigen, „der heute in der Praxis der Farben den Primat behaupte“ (II, 84); er führt den Caravaggio, diesen valiente imitador del natural, mehrmals auf, und einmal in einer Reihe mit seinem Schwiegersohn. Da wo er empfiehlt, sich für alles und allezeit an die Natur zu halten, sagt er: „So machte es Miguel Angel Caravacho, und man sieht es an seiner Kreuzigung Petri (obwohl es eine Kopie ist) mit welchem Glück; so machte es Jusepe de Rivera, denn seine Figuren und Köpfe erscheinen neben allen den großen Gemälden, welche der Herzog von Alcalá hat, lebendig und das übrige gemalt, obwohl sie Guido von Bologna zum Nachbar haben [grade wie in der Kasseler Galerie]. Und mein Schwiegersohn, der denselben Weg geht, an dem sieht man auch den Unterschied von den andern, weil er allzeit die Natur vor Augen hat.“ (II, 15f.)

Von Originalen Caravaggios, die damals in Andalusien gewesen wären, ist nun freilich nichts bekannt. Der Herzog von Osuna, der Ribera aus seiner Dunkelheit hervorzog, hat frühestens nach seiner Rückkehr aus Neapel (1620) dessen Werke in seinen Familiensitz Osuna, wo die Familiengruft ist, gebracht. Sie sind noch in der dortigen Colegiata zu sehn: als Hauptstück eine Kreuzigung. Aber Velazquez' Epiphanie trägt schon die Jahreszahl 1619, und in Sevilla scheint man Ribera zuerst aus den von Osunas Nachfolger Alcalá (1631) mitgebrachten Stücken kennen gelernt zu haben.

Zu beweisen scheint also die italienische Anregung kaum, auch ist ihre Annahme nicht unentbehrlich, um das Auftreten der neuen Schule zu erklären. Zu jeder Zeit liegen, auf räumlich oder national getrennten Schauplätzen, gewisse Darstellungsformen, Tendenzen, Stoffe in der Luft und können, auch ohne äußere Berührung, von mehr als einem gefunden werden. Ganz so wie in

den Wissenschaften Entdeckungen, in der Mechanik Erfindungen oft von mehreren unabhängig gemacht werden. Jedes Zeitalter vermacht eben dem nach ihm kommenden ein Erbe latenter Kräfte, unentwickelter Formen, beunruhigender Fragen. Deshalb ist die Verschiedenheit zwischen Künstlern zweier Menschenalter an demselben Ort bei engem Zusammenhang oft ebenso auffallend, wie die Ähnlichkeit gleichzeitiger an verschiedenen Orten bei völliger Unbekanntschaft. Schüler scheinen Lehrern, unter deren Dach sie jahrelang gearbeitet, sobald sie sich auf eigene Füße stellen, ganz fremd; Meister derselben Epoche und aus verschiedenen Nationen, die nie voneinander vernommen, scheinen oft zum Verwechseln verwandt.

Zieht man indes die notorische Verbreitungsgeschwindigkeit solcher neuen Richtungen in Betracht, so wird man doch wohl kaum zweifeln können, daß der italienische Naturalismus schon im Anfang des Jahrhunderts, sicher im zweiten Jahrzehnt, nicht bloß durch Hörensagen, bei Liebhabern und Malern in Sevilla bekannt gewesen ist. Und es fehlt nicht an einzelnen datierbaren Versuchen in der schwärzlichen Manier der tenebrosi. —

* * *

Niemand der Charakter und Werdegang großer Künstler beobachtet hat, wird sich angesichts der Werke des Velazquez dem Eindruck verschließen, daß ihre Art tief in Temperament und Individualität des Mannes wurzelt. Was mit solcher Bestimmtheit und Konstanz des Gepräges auftritt, kann nicht von außen gekommen sein. Wer die ihm gemäße Art so früh findet, so unbeirrt seine eignen Wege geht, und in so geradliniger Bahn, wer auch das was seinen vielseitig gebildeten, impressionablen Geist zu Verehrung und Bewunderung zwingt, nie versucht nachzuahmen, wenn es zu jener Art nicht paßt, sollte der nicht den Grundriß des Baus, den er sich errichtet, mitgebracht haben?

Auch wo Gleichheit der Züge sich aufdrängt, ist damit noch kaum Entlehnung bewiesen. Und selbst wenn Entlehnung oder Anregung konstatiert wäre: würde es sich noch fragen, ob diese Entlehnungen das Wesen der Kunst betreffen. Weil Rubens vor Teniers prachtvolle Bauernfeste gemalt hat, muß darum ein so berufener Genremaler diesen Wegweiser nötig gehabt haben, um die malerische Brauchbarkeit von Szenen, die er vor Augen hatte, mit eignen Augen herauszufinden?

Der Einflüsse sind unendlich viele und verschiedene; der Werdende wählt die Vorbilder nach seinem Geschmack und entnimmt ihnen was ihm beliebt. Wie das Talent auch ohne äußere Auf-

munterung, ja in leerer, feindseliger Umgebung sich Bahn bricht, so werden dem Genie, das nur eine Steigerung von Talent ist, Lehrer und Vorbilder seine Richtung weder geben noch stören. Dies Spiel von Anziehung und Abstoßung zeigt es vielmehr als Beherrscher der Umstände und der Umgebung, denn als ihr Produkt.

So sind die Fresken des Melozzo da Forli in SS. Apostoli zu Rom mit dem für malerische Augen berückenden Zauber ihrer Horizontalperspektive an Raphael, trotz seines universellen Zuges, fast spurlos vorübergegangen, (wenn man von der mehr spielenden Verwendung in Duodezformat, in der Kapelle Chigi absieht). Hier zeigt sich die Selbsterkenntnis, der das echte Genie stets treu bleibt. Und wenn auch die neue Sprache der Kartons und der Transfiguration aus der sistinischen Kapelle stammt, er würde sie nicht gelernt haben, wenn sie nicht in seiner repraesentativa universi begründet gewesen wäre.

Jemand kann einen geistesverwandten Lehrer bekommen, er ist um so glücklicher. Zuweilen findet er ihn nicht. Dann macht er die Schule durch und lernt seine Kräfte kennen, aber auch den Drang, seine Art des Sehens und Bildens zu entdecken. Das durch Widerspruch geschärfte Bewußtsein seiner Eigenart ist dann die wertvollste Mitgabe der Schule. Auch wo kein Widerspruch erregt wird, muß, je ursprünglicher die Persönlichkeit, je ausgiebiger die erfinderische Kraft, um so heftiger die Ungeduld sein, bloß zu wiederholen, desto rascher wird er das Dargebotene verbrauchen und nicht ruhen, bis er, im Bereich des Möglichen, das gefunden hat, was sich zu dem Früheren verhält — ungefähr wie die Komplementärfarbe.

Ein anderer macht vielleicht lange Kreuz- und Querfahrten im Territorium seiner Kunst, und er sieht da noch mit ganz anderen Augen, als etwa ein Kunstgelehrter. Nicht um sich das zusammenzulesen, was er einst der Welt bescheren will. Er erfährt und erlebt mancherlei Einwirkungen, aber es sind oft nur Gelegenheitsursachen (causae occasionales) die sein angeborenes Wesen zu Tage bringen. Dies wird auch in der Regel, mit dem Alter der Reife, klar und deutlich hervortreten. Es wird auch durch die nachfolgenden Wandlungen, wie sie Jahre und zunehmende Beherrschung der Werkzeuge mit sich bringen, nicht erheblich geändert werden.

Und endlich — je mehr uns gelingt, einem Meister nahe zu kommen, ihn durch wiederholtes Fragen zur Sprache zu bringen, um so bestimmter erscheint er eingeschlossen in seine eigne kleine Welt. Jenes Allgemeine von Schule, Zeit, Rasse, das er von andern

hat, mit andern teilt und auf sie vererbt, ist nur (um noch einmal griechisch zu reden) wie sein sekundäres Naturell (δεύτερα οὐσία); dahinter aber liegt sein wahres Ich (πρώτη οὐσία). Jener Franzose hatte recht, wenn er ausrief: Etre maitre, c'est ne ressembler à personne. Man sollte also eigentlich an niemanden erinnert werden — statt, wie es scheint, womöglich an alle. Freilich gibt es ja nichts Neues unter der Sonne. So wird man dem fleißigen Historiker nicht verargen, wenn er selbst den Meister, der seiner Zeit wie vom Himmel herabgekommen schien, vor unseren Augen in den grand assimilateur verwandelt. Wie unser großer Dichter seine humoristische Selbstschau schloß:

Was ist nun an dem ganzen Kerl Original zu nennen!

VOLKSFIGUREN

Von den ersten selbständigen Versuchen des jungen Malers stehen im Buche seines Schwiegervaters einige Nachrichten. Der vorsichtige Mann wird über seinen ehemaligen Schüler, jetzt angesehenen Hofmaler, gewiß nichts gedruckt haben, was diesem nicht aus der Seele geschrieben war. Die Bemerkungen Pachecos beziehen sich auf die Bodegones-Malerei.

Diese war gegen das Ende des 16. Jahrhunderts in Sevilla aufgekommen, und wohl nicht bloß als Erzeugnis des Luxus. Szenen aus der Wirtschafts- und Küchensphäre, Straßenfiguren, aber mit starker Betonung des Stillebens: Küchengerät, Eßwaren, tote Vögel und Fische. Der wiederauflebende Trieb, der Sichtbarkeit näher auf den Leib zu rücken, führt die Maler auf Studien nach dieser ihnen am bequemsten gelegenen „Natur", und aus Studien wurden „Stücke". Fünfzig Jahre früher waren die Holländer so zu ihren Keucken-Stücken gekommen, Pieter Aertsen war nach van Mander auf diesem Wege Meister in der Farbenmischung geworden[1]. Auch der Bildnismaler Michel de Mierevelt soll damit angefangen haben. Mit welchem Behagen man das Treiben der niederen Klassen beobachtete, zeigt die oft bis ins Läppische und Unflätige sich verirrende Kleinmalerei der Schelmenromane. Ihr gleichzeitiges Aufkommen ist gewiß nicht zufällig. Im Geburtsjahr unseres Malers war das erste und beste Werk dieser Art erschienen, der Guzmann de Alfarache des Sevillaners Mateo Ale-

[1] Hij heeft hem begheven te maken Keuckens, met allerleij goet en cost nae tleven, so eijentlijck alle de verwen treffende, dat het natuerlijck geleeck te wesen: met welck veel te doen, hij wel den alder vasten Meester in zijn verwe vermenghen oft temperen is geweest, die men oijt heeft ghevonden. Het Schilder Boeck f. 162 D.

man (wenn man von dem kleinen Vorspiel, dem Lazarillo de Tormes des Mendoza [1553] absieht). Ihm folgte 1605 die Picara Justina des Perez de Leon, der Marcos de Obregon des Vicente Espinel (1615) und viele andre. Wer die Erlebnisse des unsterblichsten aller Ritter in den Ventas der Mancha und unter den Hirten der Sierra morena hätte malen wollen, würde in diesen Bodegones die Anleitung gefunden haben. Wer in dortigen Orten kampierte, kann noch heute ihre Originale sehen und den unverfälschten Geschmack altspanischen Wesens genießen, das, nach allen Plagen der Gegenwart, um so mehr Behagen in der Erinnerung weckt.

Der Held des Cervantes war zwar der echte hidalgo der Rittergedichte, aber im Spiegel eines modernen Auges. Ein Ritter ohne Furcht und Tadel; generös, selbstlos, glaubensstark, bei ewigem Mißgeschick ohne Murren und Verbitterung und Zweifel, — aber aus dem Traumland der Romantik auf die Heerstraße, in die Dörfer des Spaniens versetzt, auf dem die schwere Hand Philipps II gelegen hatte; wie ein Siebenschläfer, der im Zeitalter des Cid in Zauberschlaf gefallen, in einer verwandelten Welt erwachte. Als Satire gemeint und begonnen, gerät unter den Händen des Genies das Porträt des Narren allgemach in die Beleuchtung des Humors; also daß hier der Spanier sein ideales Selbst dem Lachen, Mitleid und der Sympathie der Zeit und Nachwelt empfiehlt. Der Verwandlungsprozeß wäre hiernach gewissermaßen eine Funktion des Stils: ein romantischer Stoff realistisch erzählt, gemalt mit einer Palette individualistischer, der Wirklichkeit abgesehener Farben. —

Die Kabinettmaler des siebzehnten Jahrhunderts in Niederland waren Virtuosen, die sich an ein reiches Publikum von lockern Sitten und feinem Geschmack wandten; die Komik ihrer Bilder beruht zum Teil auf dem Kontrast des Gegenstandes mit der unendlichen, geistreich versteckten Kunst. In jenen spanischen Sittenbildern fällt zunächst nur die nüchterne blanke Wahrheit auf. Majolikaschüsseln mit Metallreflexen, Silbergerät und Kunstschränke darf man da nicht suchen. Sie sind mehr den älteren Sachen der Brueghel, Beukelaer, Aertsen verwandt, wo das Volksleben gröber und reizloser, aber unmittelbarer und mannigfaltiger erscheint, als bei den späteren.

Der alte Herrera hatte diese bodegoncillos seinen Söhnen gelehrt. Der eine, el Rubio, zeichnete auch Figürchen in der Art Callots; der später als Kirchenmaler berühmt gewordene Francisco machte sich sogar in Rom einen Namen mit seinen Fischstücken; er hieß dort der Fischhispanier (lo Spagnuolo degli pesci). Die Altgesinnten sahen sauer auf diese plebejische Kunst, und

ärgerten die Maler der Fischmärkte bereits durch das Zitat des griechischen Pyreikos, genannt der Ryparograph. Denn auch dort wußten die gelehrten Kunstliebhaber oft mehr Bescheid in den Annalen der griechischen Malerei, als zu Hause, wie Guevaras Schrift beweist. So dachte eigentlich auch Pacheco[1], aber dann fiel ihm sein lieber Diego ein und er setzte besänftigend hinzu: „Sind denn diese bodegones für gar nichts zu achten? Nein, sie sind gewiß sehr zu achten, d. h. wenn sie gemalt sind, wie Velazquez sie malte, der sich durch dieses Fach so hoch erhob, daß er niemanden sonst neben sich Platz ließ. Sie verdienen hohe Schätzung, denn mit diesen Anfängen (principios) und mit den Bildnissen fand er die wahre Nachahmung der Natur und förderte viele durch sein mächtiges Beispiel ... Nämlich die Figuren müssen tüchtig gezeichnet und gemalt sein, und ebenso lebendig erscheinen wie die tote Natur; dann bringen sie ihrem Künstler höchste Ehre.“

Velazquez wandte sich also mit dem ganzen Eifer und Glauben der Jugend diesem neuentdeckten Genre zu. Er soll einmal gesagt haben, als man ihm vorwarf, daß er nicht ernstere Gegenstände mit mehr Reiz und Schönheit male, worin er Raphael nacheifern könne: er wolle lieber der erste sein in jenem groben Fach als der zweite im feinen[2].

„Er hielt sich einen Bauernjungen als Lehrling (aldeanillo aprendiz), der ihm gegen Bezahlung als Modell diente, in verschiedenen Gebärden und Posituren, in Weinen und Lachen, mit allen erdenklichen Schwierigkeiten. Nach dem zeichnete er viele Köpfe mit Kohle und weiß gehöht auf blaues Papier, und ähnliche nach vielen anderen Eingeborenen (naturales). Dadurch gewann er seine Sicherheit im Treffen.“

Im November 1892 sah der Verfasser auf der Exposicion histórico-europea (es war sein letzter Besuch in Spanien) das Gemälde eines Winzerburschen, das, ganz in der frühsten Art des Meisters gemalt, diesen Pachecoschen aldeanillo vorzustellen schien[3].

---

[1] Figuras ridiculas nennt er sie, con sujetos varios y feos para provocar la risa. II, 125. „Die Kunst an und für sich, sagt Goethe, ist edel, deshalb fürchtet sich der Künstler nicht vor dem Gemeinen. Ja indem er es aufnimmt, ist es schon geadelt, und so sehen wir die größten Künstler mit Kühnheit ihr Majestätsrecht ausüben.“

[2] Que mas queria ser primero en aquella groseria, que segundo en la delicateza. Palomino III, 323. Etwas anders lautet die Sentenz Gracians: Ser eminente en profesion humilde, es ser algo en lo poco: lo que tiene mas de deleitable, tiene menos de glorioso (63).

[3] Im Besitz des Sr. Leandro Albear. *Jetzt bei Francis Bartlett in Boston (0,725 zu 1,045 m).*

Der lachende zähneblekende Junge hält in der Rechten eine abgeschnittene Traube mit Blätterkranz, in der linken das Winzermesser; zur Seite steht ein Traubenkorb. Die dunkle Landschaft im Grunde war von einem Fluß durchschnitten, in dem sich ein zwischen grauen Wolken hervorbrechender glüher Lichtstreif spiegelte.

Dagegen der Knabe mit der Orangenblüte in Wien hat seine Taufe wohl nur jener biographischen Notiz zu verdanken. Die entzückende Grimasse soll die berauschende Wirkung des starken Dufts auf das Gehirn des schwachsinnigen Burschen ausdrücken[1].

Ein Hauptgemälde dieser Klasse, das auch zuerst berühmt wurde, war

DER WASSERTRÄGER VON SEVILLA

Er brachte dies Bild mit nach Madrid, wo es bei der Einrichtung des neuen Lustschlosses Buen Retiro[2] zum Zimmerschmuck ausersehen wurde. Später hängt es im neuen Bourbonenpalast; hier sah es 1755 der Italiener Caimo im „Saal der Serenaten", nebst vielen andern Werken des Meisters; es war damals das beliebteste[3]. Auch Mengs erkannte seine künstlerische und biographische Bedeutung[4]. Man könne darin sehen, „wie sich Velazquez anfänglich der Nachahmung der Natur unterwarf, indem er alle Teile voll ausführte, mit der in ihnen zur Erscheinung kommenden Kraft, auf Grund der Beobachtung der Lichter und Schatten". Dies Urteil des „größten Malers des Jahrhunderts" wurde unter den schönen Stich von Blas Amettler gesetzt, und Joseph Bonaparte, als er aus Madrid floh, packte es zu den bourbonischen

---

[1] E 'l conte di Villa Mediana hebbe [von Caravaggio] la mezza figura di Davide, e 'l ritratto di un giouine con un fior di melarancio in mano. Bellori, Vite etc. p. 214.

[2] Ottra de Vara de alto y tres quarttas de ancho con un rettrato de un Aguador de mano de Velazquez llamando ed dho aguador el corzo de Seuilla con marco dorado y negro tassada en diez doblones. Testamentaria de Carlos II. Buen Retiro 1700.

[3] Ma soprattutto vien celebrato il Quadro del Vecchio che porge da bere a un fanciullo, disegnato, e colorito finissimamente. Lettere di un Vago Italiano I, 152f. Pittburgo 1754.

[4] Il quadro dell' Acquajolo die Siviglia fa vedere quanto il pittore si assoggettò ne' suoi principj alla imitazione del naturale, col finire tutte le parti, e dar loro quella forza che gli pareva vedere in quella, considerando la differenza essenziale che è tra le parti illuminate e le ombre; cosicché questa medesima imitazione del naturale lo fece dare un poco nel duro e nel secco. Mengs, Lettera a. d. A. Ponz. 51.

Kleinodien und dem Gethsemane des Correggio. Vielleicht auch, weil die Hauptfigur sein Landsmann war. Nach der Katastrophe von Vitoria kam auch dies Bild an den Herzog von Wellington[1].

Die Figur des „Corsen" war gewiß in Sevilla sehr bekannt. Der junge Mann, der seine Brauchbarkeit als Modell bald heraus hatte, mochte ihm manchen Maravedi zugewendet haben, um ihn für seine Absicht zu stimmen.

Seit der Asistente D. Francisco Zapata, Graf Barajas im Jahre 1574 aus dem ungesunden Sumpf Laguna die „Alameda des Herkules" geschaffen mit Brunnen und acht Pappelreihen, hatten sich die großen Nachtpromenaden zu Wagen und Fuß hierhergezogen; bei Festen spielte da eine Kapelle von Bläsern und Hoboisten[2]. Die Besprengung des Lustortes im Sommer wurde einem Korps von Aguadores übertragen, unter denen ein eigener Alguazil Friede und Ordnung hielt. Die Leute waren meist Franzosen, die der amerikanische Verkehr dorthin zog, unsrer ein Korse. Für ihre Dienste erhielten sie die Erlaubnis, das Wasser in die Wohnungen zu tragen, in großen Steinkrügen auf Eseln. Dies vortreffliche Wasser kam in Röhren aus dem „Brunnen des Erzbischofs", so genannt von dem Garten an der alten Straße nach Cordoba, eine Viertelmeile vor der Stadt, der dem Prälaten Don Remondo gehört hatte[3].

Zum Eindruck des Bildes gehört die — patriarchalisch-orientalische — Kostbarkeit des reinen Quellwassers im wasserarmen Andalusien mit seinem afrikanischen Sommer. Unser Korse, ein fünfziger, steht vor einem Tischchen, und legt die breite Hand an den Bauch seines großen Wasserkrugs. Der Korkstöpsel hängt an der Schnur. Mit der Rechten hält er das schöne, leicht zerbrechliche Kelchglas, das ein feiner blonder Knabe, seitwärts über den Tisch vorgebeugt (ein Lieblingsmotiv) im Begriff ist zu empfangen. Zwischen beiden im Schatten ein gleichaltriger aber schwarzhaariger Trinker, das Gesicht halb in einer Irdenkanne begraben.

Dieser Wassermann ist ein starker, soldatisch aussehender Kerl, mit hochgewölbter Brust, von strammer Haltung, die in der Profilansicht zur Geltung kommt. Der grobe braune Kittel fällt faltenlos; die weiten Ärmel hat er abgestreift, und der Hemdsärmel be-

---

[1] Evelyn Wellington, A descriptive and historical Catalogue of the Collection of Pictures and Sculptures at Apsley House, London. London 1901, Vol. I, 184.

[2] Ein treues Bild des Treibens bei Tage gibt ein Gemälde der Alameda bei dem Earl of Clarendon, aus der Zeit, aber nicht von der Hand des Velazquez.

[3] Zúñiga, Anales IV, 65. Mme D'Aulnoy, Relation du voyage d'Espagne. A la Haye 1692. II, 76.

weist, daß er auf saubres Leinen hält[1]). Das wettergebräunte Gesicht in Lederton hat trotz des an Wange und Hals gesammelten Fetts etwas hartes, starres; ausgeprägte Stirn, schmalgespaltenes, tiefliegendes Auge, eine fast gerade, breitrückige, spitze Nase, eingezogener Mund, vom keilförmigen Bart eingefaßt.

Man denkt bei dieser Gestalt unwillkürlich an Steinbilder, auf Grabmälern in Nischen einer Familienkapelle; wie gut trüge diese Brust den Stahlpanzer, faßte diese mächtige Hand Schwert — oder Geißel. Die Ebenbilder jener Steinschläfer findet man ja selten bei ihren Namenserben, zuweilen noch unter den Nachkommen ihrer ehemaligen Leibeigenen.

So tritt gleich bei dieser ersten Figur des Velazquez ein charakteristischer Zug ersten Ranges auf, der von nun an bei allen, die er entworfen, wie ein Beglaubigungsattest wiederkehren wird. Es ist das Gewicht der Haltung, das aplomb in seiner spezifisch spanischen Nüance, als Legierung von Temperament und Stolz des Standes, der Rasse; von Phlegma und Selbstgefühl. Wo dies fehlt, hat man beim ersten Blick den Eindruck des Apokryphen. Es ist undefinierbar; aber mehr als Worte lehrt ein vergleichender Blick, etwa auf Rubens und seine beweglich lässigen, wie trunken vom Gefühl der Lebenskraft sich wiegenden, reckenden Posen.

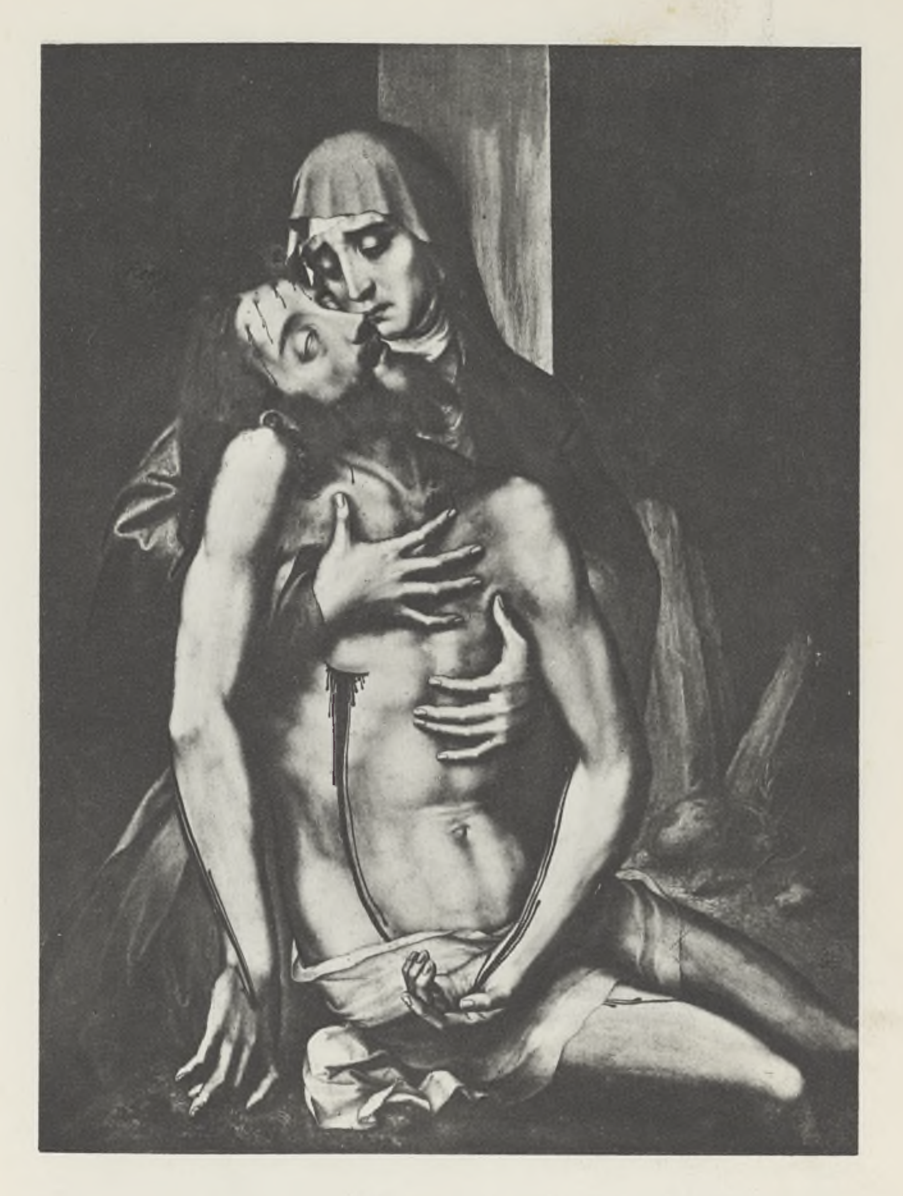
Mit jenem starren, bronzenen, durch das von links einfallende Licht scharf beleuchteten Profil kontrastiert die elastische Figur, das edle noch weiche Gesicht des hübschen Knaben, mit seinem Streif- und Reflexlicht und der Grazie der verkürzten Seitenneigung.

Dies erste originelle Werk ist noch ganz nach dem System der Herausführung der Figuren aus dunkler Tiefe ans Licht gearbeitet. Schatten und dämmerhafte Partien sind etwas stumpf geworden; alles trauert unter einem dicken Firniß. Im Licht sind die Züge des pastosen Pinsels plastisch, wie bei Spagnoletto. Meisterhaft ist die sichere Breite der mit möglichst wenig Strichen modellierenden Malführung.

Das Detail, so sparsam und bescheiden in seiner Farb- und Wertlosigkeit, ist gleichwohl ansprechend durch die absolute Wahrheit in Form, Textur und Ton. Dieser Kittel hat ein halbes Leben lang Sonne und Regen mitgemacht. Man beachte den gelben Krug mit den Kreislinien von der Drehscheibe her und den weichen Dallen; das spiegelnde Kristallglas. Nichts ist male-

---

[1] Die Beschreibung Palominos (Museo III, 322) ist ganz phantasiert: zerrissener Kittel, durch den man Brust und Bauch sieht: con las costras, y callos duros y fuertes. So zerlumpt erscheint der Aguador in Manuel de la Cruz' Kostümbildern, hier trägt er den Krug auf dem Kopf.



Luis de Morales: Pietà. Madrid, Academia de S. Fernando.



Pablo de Cespedes: Das Abendmahl. Sevilla, Museum.

risch müßig: die mächtige Rundung des Krugs dient als repoussoir; der blinkende Kelch, der Hemdärmel als Lichtsammler und Lichtreflektoren vor den dunklen Flächen.

Wie hoch solche Bambochadas, selbst wenn sie wenig mehr als Studien waren, geschätzt wurden — als seltene Reliquien des Meisters, zeigen die ausführlichen Beschreibungen, deren sie Palomino wert hielt (Museo pictorio III, 322).

„Zwei Arme, an dürftigem Tischchen speisend, darauf verschiedene Irdengefäße, Orangen, Brot u. a., alles mit merkwürdiger Sorgfalt beobachtet." Dies ist vielleicht das andere Bild in Apsley-house; es scheint eine Studie in stark verkürzten Gesichtern. In der kahlen, schwarzen Spelunke sitzt ein junger Mensch, in verlorenem Profil, eine braune Schale, die vielleicht einen Rest Schokolade enthält, an den Mund setzend; sein Gefährte, den Kopf auf den Arm gelegt, scheint über dem Tisch eingenickt. Eine Küchensiesta nach beendigter Malzeit und Reinigung des Geschirrs. Ein Krug mit Apfelsine darauf, ein umgestülpter Mörser, ein Teller, drei Untertassen über einer umgestürzten Schale, grüne Glasflasche mit Strohmantel. Die völlig reizlose Szene ist in einem erdig dintigen Ton, breit, in einem Zug hingesetzt[1].

„Ein schlechtgekleideter Junge, der Geld zählt und mit den Fingern rechnet, dahinter ein Hund, verschiedene Fische auf dem Tische beschnüffelnd; dabei ein römischer Kohlkopf (lechuga) und ein umgestürzter Kessel; links ein Bazar mit zwei Tischen, darauf Heringe, Brot auf weißem Tuch; auf dem andern zwei weiße Teller und ein grünglasierter Ölkrug." Muß etwas gutes gewesen sein, denn es war bezeichnet, aber damals schon sehr mitgenommen.

Im dritten sah man einen bedeckten siedenden Topf über dem Kohlenbecken, nebst viel Küchengerät, dabei stand der Küchenjunge mit einem Krug in der Hand und einer Weiberhaube (escofieta) auf dem Kopf, „eine sehr lächerliche Figur".

In der Sammlung des Violinisten Mauro Dalay, den Elisabeth Farnese nach Spanien mitgebracht hatte, von wo er 1731 nach Parma zurückkehrte, war ein Stück mit zwei Facchinen an einem Tisch, es kostete damals 30 Dublonen[2]. Marie Louise schenkte Goya den „Jungen Suppe essend"; dies Bild wurde mit der Sammlung des Stechers V. Pelequer 1867 im Hotel Drouot für 2950 Francs verkauft.

---

[1] Das Inventar von 1772 erwähnt im Retrete del Rey neben einem Teniers: Una pintura que significa una mesa, con su Bagilla y un cantaro; y dos medias figuras sentadas á ella; de vara y tercia de largo, y vara escasa de cayda; original de Velazquez. Ponz, Viage VI, 35.

[2] Campori, Cataloghi 623.

DIE ALTE KÖCHIN

Ein dem Aguador ebenbürtiges, wirkliches Küchenstück ist neuerdings zum Vorschein gekommen: die alte Frau bei der Bereitung von Spiegeleiern in der Sammlung Cook zu Richmond. Die Hand des Meisters ist nach der Übereinstimmung mit dem „Wassermann" unzweifelhaft.

Das Gemälde gibt einen Einblick in des jungen Mannes Gesinnung, Verfahren und Können. Wohl noch nie hatte ein Spanier zu einem so anspruchslosen Gegenstand sich bequemt. Die enge, rauchgeschwärzte Küche, das bescheidenste Gerät einer andalusischen Bauernwirtschaft, die wenigen Naturgaben, deren der mäßige Südländer bedarf, eine steinalte Bäuerin und ein häßlicher Küchenjunge. Diese bodega gleicht mehr der magern als der fetten Küche des alten Peter Brueghel.

Die Frau steht, im Profil, vor dem roten Topf über dem Kohlenbecken, in dem zwei Eier brozeln, ein drittes hält sie in der Linken, und in der Rechten den Löffel. Sie blickt horchend auf den Knaben, der vom Markt eine Melone und Rotwein mitgebracht hat und nun über seinen Einkauf Rechnung ablegt. Diese Gestalt ist dem Gast spanischer Posaden bekannt. Es ist eine jener in der Arbeit alt gewordenen, ruhelosen, immer grollenden und klagenden Frauen, die aber, im Grunde vom bestem Temperament, fast mütterlich des Fremden sich annehmen, sein unverständliches Spanisch laut verhöhnen und sein Nomadenleben bedauern. Eingesunkene Augen mit abgehetztem Blick, unter der freien Stirn kurze krumme Nase, lange Oberlippe, die Farbe noch brauner durch die weiße toca. Der Knabe hat den afrikanischen Typus: kurze unten vordringende Stirn, starke Backenknochen, gepletschte Nase, aufgeworfenen Mund, zurückweichendes Kinn, alles durch Oberlicht nicht vorteilhafter. Aber es ist ein ordentlicher, reinlicher Bursch, die Haare über die Stirn gekämmt, grad abgeschnitten; die kupfrigen Hände gut geformt.

Ganz ebenso wichtig wie das Personal war dem Maler das Inventar seiner Küche, in nüchternem weißen Tageslicht präsentiert. Der blanke Messingmörser mit dem Stößer auf dem Küchentisch, das gelbglänzende Kupfergeschirr, ein Napf mit Messer, Zwiebeln und spanischer Pfeffer, und der rote Wein, die braune Ölkanne mit dem grünen Glasurmantel, der weißglasierte Topf mit den blauen Blumen, die Wage und das Strohkörbchen an der Wand, die Melone usw. — alles mit dem Ernst des Stillebenmalers vorgeführt. Die Behandlung ist bei aller prosaisch fleißigen Akkuratesse keineswegs kleinlich; ein sicherer, voller Pinsel setzt

Kontur und Fläche in wenigen Strichen hin. Nichts hat der Maler hinzugetan. Da ist keine präparierte Beleuchtung (das Feuer hätte die Gelegenheit geboten), nichts vom haut-goût raffinierter Gemeinheit und Unsauberkeit, von geschäftsmäßigen Modellen oder malerischen Atelier- und Kostümfiguren, nichts von Herablassung: bloß Ehrlichkeit. Es ist ein Stückchen Wirklichkeit, das aber mancherlei Eindrücke, Erinnerungen an Land und Leute belebt.

In derselben Galerie zu Richmond wird noch ein anderes Stück, der Bettler mit der Weltkugel, dem Meister beigelegt. Ein alter zerlumpter Saufbruder setzt, uns anlachend, seinen vierhenkligen Weinkrug auf eine große Kugel, als Emblem seiner Hafisphilosophie. Die Kugel spiegelt eine ausgedehnte Gebirgslandschaft: man sieht, zur linken des düstern Tals, die strohgedeckte Herberge, und vor ihr eine Szene von etwa zehn flott und lebendig skizzierten Figürchen, offenbar eine Reisegesellschaft, der der Buffo eine Vorstellung gibt. Am Tisch vor der Tür der venta sitzen zwei Kavaliere, hinter ihnen stehen ihre fünf escuderos, zwei andere Kavaliere gegenüber in einiger Entfernung, in der Mitte zwischen beiden Gruppen ein Alter mit weißer Schürze, der tanzend seine coplas vorträgt. Ihr Thema ist am Rand der Leinwand zu lesen: Viva el vino, leche de los viejos (Es lebe der Wein, die Milch der Greise). Dies sehr zweifelhafte Stück[1] wäre also eine allegorische Version desselben Themas, das er später realistisch mit mythologischem Zusatz behandelte.

Viel vertrauenerweckender ist ein ähnliches Motiv behandelt in dem Gemälde des „Geographen", das sich in die Galerie zu Rouen verirrte. Es ist jedoch etwas später gemacht und wird, des sachlichen Zusammenhanges wegen, im Kapitel von den Truhanes besprochen werden.

Da solche Sachen dafür galten, daß mit ihnen „höchste Ehre" zu verdienen sei, auch einige Jahrhunderte lang sogar königliche Gemächer geziert hatten, so kann man sich denken, wie lebhaft seiner Zeit das Angebot wurde, wieviele solcher Schöpfungen längst vergessener Dunkelmänner neuerdings als Velazquez auf den Markt gebracht worden sind. Jede spanische Leinwand, auf der Küchengeschirr, Küchenvorräte oder ein grinsender Junge vorkamen, hieß ein Bodegon von Velazquez. Der Katalog von Curtis zählt deren etwa siebzig auf (acht aus der Galerie Aguado). Schwerlich mehr als ein halbes Dutzend wird mit ihm zusammenhängen. Die echten Stücke erkennt man an den sorgfältig ausstudierten und ausgeführten Draperien, pastoser Behandlung und haushälterischer Zurückhaltung in Beiwerk und „toter Natur".

[1] *Die Zuschreibung ist inzwischen allgemein aufgegeben.*

Auf den Londoner Ausstellungen spanischer Gemälde figurierten zwei sehr stattliche bodegones, Entdeckungen desselben glücklichen Sammlers, von dem auch der Mann mit der Glaskugel stammt. The Steward, ein grinsendes rundes Falstaffgesicht, einen Suppenteller in der Hand, umgeben von Küchenvorräten aller Art; — und das prachtvolle Stilleben mit dem Pfau (aus der Galerie des Kardinals Fesch), dessen Malerei an Jan Fyt erinnerte. Aber schon die Überfüllung und Üppigkeit berührte fremdartig in dem übrigens gediegen gemalten Stück von tiefer, leuchtender Färbung. Auch das ansprechende Bild des kleinen Mädchens vor einem Tische mit Trauben, aus der Sammlung des Earl of Clare, jetzt im Besitz von Mr. Salting, möchte ich nach wiederholter Prüfung streichen[1].

Unter den zahlreichen Stücken, deren Urheber wohl nie entdeckt werden dürften, finden sich doch auch einige von einem kenntlichen Meister, der diesen Kreisen seine Anregung verdankte, obwohl sein Wirkungskreis Cordova wurde. Antonio del Castillo y Saavedra (1616—1668), der 1626 nach Sevilla kam, lernte hier die neue Spezies kennen; er warf sich besonders auf die Hirten- und Bauernstücke. Nach ihrer Zahl scheinen diese seine Cabañas sehr beliebt gewesen zu sein. „Er zog aufs Land, zeichnete Hütten, Ochsen, Wagen und alle Werkzeuge des Ackerbaues, mit den Zufälligkeiten und Einfällen der Natur; er malte sie dann mit großer Wahrheit." Wie die Bassanos übertrug er diese Behandlungsweise auf biblisch-legendarische Szenen, die er im Stil des historischen Genre behandelte und mit reicher landschaftlicher Szenerie ausstattete. Die Verleugnung Petri im Museum zu Cordoba ist eine Quartierszene in der Art des Jacob Duck. Seine reichste und besterhaltene Folge ist die Geschichte Josephs in sechs Bildern, im Museum zu Madrid (951—956), dort Pedro de

---

[1] Beschrieben S. 136 der ersten Ausgabe. Ebenfalls aus eigner Anschauung kann ich noch folgende als unecht und selbst des Meisters Schule fremd ausscheiden: Der lachende Rüpel, aus der Sammlung Pedro Ximenez de Haro, jetzt in Paris. Das Musikantenstück der Galerie Salamanca (1875, 1600 Francs). Ebenda die Schmauserei (comilona), die Ponz, Viage XVIII, 21, bei Sebastian Martinez in Cadiz sah, nebst einer Pescadería [Fischstück] und einer Mahlzeit mit vier Köpfen, ähnlich denen der Borrachos. Zwei Hirtenstücke im Museum zu Palermo (Nr. 4. 79). Das von W. Bürger gerühmte Bauernstück des Earl of Listowel. Der Schäfer in Brockhaus' Besitz, gestochen 1826 von Ludwig Gruner. Das große Küchenstück im Museum zu Valladolid (Nr. 140).

Der Steward ist von Fray Juan Sanchez Cotan, das Stilleben mit dem Pfau vielleicht von M. Nani, vergl. Monatshefte für Kunstwissensch. 1915, 124ff. Das Saltingsche Bild jetzt in der Londoner National Gallery. Ein zweites Exemplar des lachenden Rüpels bei R. Traumann in Madrid. Die „Schmauserei" jetzt bei Lord Plymouth.

Moya genannt. In Erfindung und Komposition, nicht in der Farbe, erinnern sie an die Vorgänger Rembrandts. In Sevilla sah ich 1882 die Zeichnung eines trefflichen Bildes, die Jünger zu Emmaus, Halbfiguren, das früher für Velazquez galt und unter diesem Namen ins Ausland verkauft wurde; es stellte sich aber heraus, daß es von diesem Antonio del Castillo war.

KIRCHENBILDER

Die Annalen von Sevilla im Anfang des Jahrhunderts enthalten redende Beiträge zur Erklärung des Verfalls Spaniens. Unter dem schwachköpfigen Philipp III (el tercero santo) und seinem Lerma erhoben sich die Klöster in Zahl und Umfang, wie nie vor- und nachher; den in der Welt lebenden Christen wurden ihre Städte zu eng. In die ersten zwölf Jahre des Jahrhunderts (1600—1611) fallen nicht weniger als neun Klostergründungen[1]. Sie erfolgten in der Regel nach langem Widerstand der Stadt wie des Erzbischofs und Kapitels, die stets „Berge von Schwierigkeiten“ machten. Aber gegen Mönchszähigkeit und das Geld gottseliger Witwen ist keine Rettung.

Die Maler freilich konnten sich diese Zustände gefallen lassen. Auch Diego begann seine Meisterjahre als Kirchenmaler, und mit ehrenvollen Aufträgen. Seine ersten Gemälde entstanden wohl unter den Auspizien Pachecos, der sie gewiß als Eröffnung einer Laufbahn ansah, wie die glorreiche jenes Luis de Vargas. Auch der junge Mann wird sich seine Zukunft kaum anders vorgestellt haben. Des frommen Herrn gute Verbindungen bahnten ihm sofort den Weg in eines der angesehensten Klöster. Diese Erstlinge bezogen sich auf einen Kultus, der in Sevilla soeben einen besonderen Aufschwung genommen hatte.

Am 8. September 1613, dem Tage von Mariä Geburt, hatte ein Predigermönch die Meinung seines Ordens von der Empfängnis Mariä verteidigt, und durch das gegebene Ärgernis eine Volksbewegung aufgeregt, welche die Geistlichkeit fleißig schürte. Der Erzbischof de Castro ordnete eine Prozession an als Zeugnis für die unbefleckte Konzeption; alle Pfarrkirchen, Klöster, Bruderschaften, selbst die Mulatten und Neger veranstalteten wochenlange Feste. Eine Gesandtschaft an den König wurde beschlossen, die Befürwortung der Definition als Dogma beim päpstlichen Stuhl zu erbitten. Als Boten kamen der Kanonikus D. Mateo Vazquez de Leca und Bernardo de Toro. Dieser hatte den von Miguel Cid gedichteten Vers (cuarteta) auf Noten gesetzt;

[1] Zúñiga, Anales de Sevilla. Tom. IV. Madrid 1796.

täglich wurde er von Groß und Klein auf den Gassen gesungen[1]. Die beiden Herren erlangten wirklich ein Breve Pauls V (21. August 1617), das wenigstens den öffentlichen Vortrag der weniger frommen Meinung untersagte.

Um diese Zeit nun war es, wo auch Velazquez, nach dem Vorbild Pachecos, den Tribut seines Pinsels der Allerreinsten darzubringen beschloß. Die beschuhten Karmeliter (Carmen calzado) bewohnten eines der stattlichsten Gotteshäuser der Stadt. Es ist im Unabhängigkeitskrieg verwüstet und geplündert worden, und heute Kaserne. Von dem großen Kreuzgang mit Estrich von Genueser Marmorplatten und reichen Wandfliesen (alicatados) führte eine breite Marmortreppe in den Kapitelsaal. Für diesen waren zwei zusammengehörige Gemälde bestimmt: Johannes der Evangelist auf Patmos, dem die Gestalt des Weibes auf dem Halbmond, verfolgt vom Drachen, erscheint; und diese Gestalt selbst, seit lange als Darstellung jenes Mysteriums sanktioniert. Beide Stücke (1.36 zu 1.09 m), zuerst von Cean Bermudez erwähnt, wurden in den Tagen der Zerstörung von dem in dieser Beziehung hochverdienten Domherrn Lopez Cepero gerettet, und in der Folge (1809) dem englischen Gesandten Sir Bartle Frere überlassen[2]. Sie sind bemerkenswert als erste, freilich noch ganz schülerhafte Versuche.

Es waren Gegenstände, die nur nach der Überlieferung gemalt werden konnten; sonst hätte auch ein vorzügliches Kunstwerk mehr Anstoß als Beifall erwarten dürfen. Für poetische Erfindung war kein Platz, für malerische die Zeit noch nicht gekommen. Ein Anfänger also, der seine Studien an Köchen und Straßenfiguren gemacht, und dem als Zensor sein Schwiegervater zur Seite stand, mußte sich in keiner geringen Verlegenheit befinden. Der Gegenstand war überdies schon von guten Malern in angesehenen Bildern behandelt worden.

Die „unbefleckte Empfängnis" wurde damals nur noch in symbolischer Verschleierung dargestellt. Die historische Versinnlichung des Mittelalters, als Begegnung der Eltern an der goldenen Pforte, nebst der vorhergegangenen Engelerscheinung befriedigte nicht mehr. Man verknüpfte sie also mit der Vision der Apokalypse: eine in Wolken schwebende Gestalt, das Bild jungfräulicher Reinheit, über dessen theologische Bedeutung Sinn-

---

[1] Todo el mundo en general
á voces, Reina escogida,
diga que sois concebida
sin pecado original. Sein Bildnis von Pacheco ist S. 73 erwähnt.

[2] *Jetzt bei dessen Erben.*

bilder Aufschluß gaben. In den spanischen Darstellungen ist der Blick gesenkt und ernst, lange blonde Haare fallen über die Schultern, die Hände gekreuzt auf der Brust oder strack erhoben und mit den Fingerspitzen sich berührend, um das Haupt Sonnenlicht, ein Kranz von zwölf Sternen. Die Symbole suchte man malerisch zu ordnen, indem man sie in eine Landschaft verteilte, die etwa den Eindruck eines englischen Parks macht.

Einen Punkt gab es jedoch, in dem der junge Meister versuchte, sich auf eigene Füße zu stellen. Unter den Merkmalen, die Pacheco in seinem Kanon aufstellte (II, 189f.) war auch eines, das nicht symbolisch war: „Ihre Leibesschönheit, sagte er, war ein Wunder.“ Das ist leicht zu malen in Versen, schwer für die Augen, die ungläubiger sind als die Ohren. Das Mysterium fiel hiernach in die Kompetenz der Stilmaler, und jene Romanisten hatten auch ein Ideal beabsichtigt, obwohl man es ihnen kaum ansieht.

Ihren kümmerlichen Idealismus konnte Velazquez nicht mitmachen. Er wußte nur nach Modellen zu malen und hätte schwerlich begriffen, wie man die Natur korrigieren könne. Er wählte ein Mädchen aus dem Volke, ein Kind der Armut, die allein sich dazu verstanden; ein ordentliches Kind, das dieses Geschäft als frommes Werk betrachtete. Nur ein „süßes Kindergesicht“ kann man darin nicht finden[1]. Es ist eine unbedeutende, farblose Physiognomie, eine moza de venta: kurze Stirn, starke Backenknochen, zurückweichendes Kinn, der gesenkte Blick auf den Punkt gerichtet, den der Maler ihr geheißen zu fixieren. Nur die schwarzen Haare sind vorschriftsmäßig ins rötlich-blonde (color do oro) übertragen; gegen den Kanon ist die Farbe des Kleides, das nicht weiß, sondern ein schwaches violett ist: keine gute Zusammenstellung mit dem blauen Mantel.

Solche Modelle armer Mädchen wählte auch der gleichaltrige und gleichgesinnte Francisco Zurbaran für seine heiligen Frauen, obwohl etwas hübschere und von mehr Rasse. Niedliche Köpfchen mit schwarzen Augen, die doch nur ihre Beschränktheit ausdrücken.

Daß eine so nüchterne und leere Gestalt, ohne Adel, Größe, Schönheit und Leben in diesen Tagen der Hochflut marianischer Devotion geschaffen wurde, zeigt doch, daß fromme Schwärmerei allein Bildwerken noch kein Leben einzuhauchen vermag, und, wie die oben zitierte cuarteta des Miguel Cid beweist, auch Ver-

---

[1] Mrs. Jamesson, Legends of the Madonna, p. 49, beschreibt das Bild ausführlich. The solemnity and depth of expression in the sweet girlish face is very striking; the more so, that it is not a beautiful face etc. Pacheco schrieb dreizehn bis vierzehn Jahre vor.

sen nicht. Der himmlische und landschaftliche Hintergrund ist jetzt ganz versunken und unscheinbar geworden.

Auch in dem zweiten Gemälde des Sehers Johannes schloß sich der Maler an die Tradition. Johannes der Evangelist wurde von alters her mit dieser Vision dargestellt, im Mittelalter als hochbetagter Greis (wie ihn noch Memlinc malte), im sechzehnten Jahrhundert als lockiger Jüngling. Die Insel Patmos gab den Vorwand zu einer reichen Waldlandschaft. So in dem durch mehrere Kupferstiche (z. B. Johann Sadelers) verbreiteten Gemälde des Martin de Vos, das auch von Italienern nachgestochen wurde. Da sitzt Johannes auch in unserer Leinwand rechts am Rand, zu seiner Seite der Adler. Die Linke im aufgeschlagenen Buch, doch den Zeigefinger aufhorchend erhoben, die Rechte mit der Feder schwebend gehalten. Haupt und Blick wendet er zurück nach oben, wo in Wolken der siebenköpfige Drache erscheint, der in Verfolgung des sonnenbekleideten Weibes mit dem emporringelnden Schweif die Sterne vom Himmel fegt.

Auch hier hat Velazquez zum Träger der Rolle ein Modell gewählt, dem die Eigenschaft des Ungewöhnlichen nicht abzusprechen ist. Es ist ein junger Mensch mit den harten sinnlichen Zügen des dunkeln Weltteils. Niedrige enge Stirn unter kurzgeschorenen schwarzen Haaren, dicke Augenbrauen, starke Kiefern, wulstige rote Lippen mit dunklem Bärtchen, zwischen denen unregelmäßige Zähne sichtbar werden. Dem Jüngling hat er eine grobe weiße Tunika gegeben und den violetten Mantel über den Schoß geworfen.

Aber die aus den hinreichend bezeugten Werken bekannte Malerhand kündigt sich hier schon an: mit breitem Pinsel sind vollkommen sicher Umriß und Modellierung (z. B. der Extremitäten) hingesetzt. Die bisher gebrauchten dünnen, in scharfen, senkrecht parallelen oder gebrochenen Linien fallenden Leinenstoffe hat er mit dicken wolligen, breite stumpfe Falten werfenden vertauscht.

DIE EPIPHANIE

ist das früheste Gemälde des Meisters in der Galerie des Prado (Nr. 1166). Es trägt die Jahreszahl 1619[1]. Vor jenen Erstlingen zeichnet es sich aus durch große Kraft in Farbe und Helldunkel. Jene ist pastos, im Ton ernst, fast düster: neben dunkelgrün und

[1] *Früher war es im Eskorial, Zurbaran zugeschrieben. Nachdem seit kurzem das Bild gut gehängt und beleuchtet ist, hat sich herausgestellt, daß die Jahreszahl 1617 lautet. Die übrigen frühen Werke sind demnach anders anzusetzen, und es ergibt sich für sie ein weiterer Spielraum. Vgl. Kunstchronik, Januar 1922,* S. 268.

stahlblau das beliebte gelb und orange; das rote Kleid der heiligen Jungfrau hat einen dumpfen Purpurton. Die Schatten sind so dunkel (zum Teil nachgedunkelt), wie sie später nicht mehr vorkommen. Die Köpfe, sämtlich Bildnisse, sind sorgfältig für ihre Rollen ausgewählt; die Gewandung, besonders die Mäntel in höchst gediegener Durchführung. Der Page hinter dem Mohren hat ganz die Wendung des Knaben im Aguador.

Die Szene ist als Nachtstück gedacht, am Horizont dämmert der kalte, gelbliche Schein des ersten Morgens. Auf die Gestalt der Maria fällt ein scharfes Licht, das die schneeweiße leinene toca zurückwirft; die Gesichter der Verehrer liegen im Schatten.

Die Madonna ist eine junge, hübsche, andalusische Bäuerin. An den Schläfen schmale schwarze Haarflechten. Ihre dunklen Wimpern sind gesenkt, doch ohne den Zauber solcher demütig sanften Augen; auch hat ihr Blick nichts von Mutterfreude. Man glaubt diese Figur in einem Landstädtchen morgens am Gemüsemarkt sitzen gesehen zu haben. Das faltenreiche dicke Kleid ist ein Winterrock, es war ja Dezember. Ihre Hände sind derbknochig, stark genug, den Pflug zu führen und nötigenfalls den Stier bei den Hörnern zu fassen. Mit beiden umschließt sie fest das kerzengrad hingehaltene Kind. Rührend ist doch diese schlichte demütige junge Mutter, deren Sinnen und Sorgen bei dieser Überraschung durch den vornehmen Besuch nur um ihr Kind ist. Denn es ist ein ordentliches Wickelkind, nach der Vorschrift Pachecos, der ganz empört war, wenn er den neugeborenen Heiland nackt der Winternacht ausgesetzt sah. Der hl. Joseph rechts schaut neugierig zu: ein gemeines, knochenhartes Bauernprofil.

Wenn jemand dem Maler diese Niedrigkeit seiner heiligen Familie angedeutet hätte, so würde er wahrscheinlich mit Michelangelo entgegnet haben: Diese heiligen Personen waren Arme. Wer aber gemeint hätte, daß ihm vornehme Typen versagt wären, den konnte er auf die knienden Könige verweisen. Hier ist er auf einmal in seinem Fahrwasser. Es sind eigentlich seine ältesten nachweislichen Bildnisse. Sie stimmen in der Behandlung ganz mit dem Porträt des finstern Mannes in der Halskrause (Prado 1209). Solche Bildnisse waren seit Campaña in Sevilla nicht gesehen worden. Der vorderste, jüngere Mann von kräftigen Formen, könnte einen Domherrn aus altem Geschlecht vorstellen; der Greis dahinter einen Ordenskomtur. Auch der Mohr ist ein Fürst in seinem Stamm. Wie ihre Lineamente die echter hidalgos sind, so hat auch ihre Devotion die Würde, das strenge, unbewegliche Phlegma des Spaniers von Stand.

Die Komposition ist ganz in den Vordergrund gedrängt, um

Platz für recht große Figuren zu gewinnen, die auch an beiden Seiten vom Rahmen durchschnitten werden. Und während die Madonna durch das grelle Licht sehr hervorkommt, tritt der vor ihr knieende Magier scheinbar zurück, mit den hinteren Kollegen zur Gruppe verschmelzend. In dem lithographischen Galeriewerk ist das Gemälde breiter; die Figuren setzen sich noch fort; ist es beschnitten worden? —

Das schöne Gemälde der National Gallery, die heilige Nacht, oder die Hirten, rechnet der Verfasser jetzt nicht mehr zu den Jugendwerken des Meisters[1]. Aufmerksame Leser, denen ein Widerspruch in meinen Äußerungen über Velazquez' Verhältnis zu Ribera nicht entging, konnten auch bemerken, daß ich während der Redaktion dieses Abschnittes bereits auf dem Wege zur Aberkennung war. — Es ist ein in seiner Art feines und liebenswürdiges, wenn auch etwas nüchternes Werk, das sich aber, bei Verschiedenheit der Technik, in Typen und Aktion so eng an Ribera anschließt, daß es Richard Ford für eine Kopie nach ihm halten konnte. Der in seinen braunen Mantel gehüllte, gelassen herabblickende, edle S. Joseph, die gemütliche alte Frau, der Junge mit dem skrophulösen Mund (ähnlich Riberas Johannes dem Evangelisten), der Flötenbläser mit der schalkhaften Miene (ein Nachklang aus seinen Jugendjahren in Parma), alles dies sind Sevilla fremde, dem Ribera geläufige Typen. Nur der Madonna fehlt des Valencianer Meisters edle strenge Schönheit und der feierlich stille Blick der großen Augen nach oben, der uns im Bilde des Louvre (von 1650) entzückt. Es ist eine Bürgersfrau, ganz irdisch, die der Andrang der wilden Campagnolen doch etwas beunruhigt. Ob das Bild von Zurbaran ist, an dessen Gemälde im Palast von Santelmo es erinnert, ist nicht sicher, man vermißt bestimmte Merkmale, auch ist es allzu frei von seiner Befangenheit in Bewegung und Komposition. Nach der Klarheit, Lebendigkeit und Einheit der Anordnung, nach den gewissenhaften Studien und der sorgsam gleichmäßigen Durchbildung wäre es des Velazquez nicht unwürdig, aber mit jener Epiphanie ist es kaum zu vereinigen.

Noch andere Jugendbilder christlichen Inhalts, bisher in Sevilla verborgen und auch von keinem älteren Schriftsteller ge-

---

[1] Es befand sich von jeher im Palast des Grafen del Aguil zu Sevilla, von dem es Baron Taylor 1832 für 4800 L. erwarb; aus Louis Philipps spanischer Galerie ward es 1853 für 2050 L. von der Nationalgalerie angekauft (Nr. 253). Eine Darstellung desselben Gegenstandes verbrannte 1832 im Kapitelsaal zu Plasencia. Damals schon wurde es von Madrid aus bestritten, im Correo naconal, 28. Juni 1838, angeführt in Naglers Lexikon.

nannt, sind neuerdings ans Licht gezogen und auf Grund einzelner Merkmale, in Landschaft, Faltenwurf, in des Meisters Biographie eingeschaltet worden[1]. Die Jünger von Emmaus sind vielleicht manchem Leser bekannt, sie wurden mehreren großen Galerien (auch dem Louvre) zu sehr hohen Preisen angeboten[2]. Eine Gruppe von Kniefiguren in der Art des Honthorst und Valentin. Mit dem Reuigen Petrus in der Höhle (wie jenes aus der Sammlung Cañaveral)[3], ist den Verehrern des Velazquez wohl kaum eine Freude gemacht worden. Der Fürst der Apostel erscheint in der Maske eines greisen, kahlköpfigen, sonnverbrannten Bauern von gemeinen Zügen. Hände und Füße völlig verschrumpft und verknöchert, ganz abweichend von seiner sonstigen einfachen Modellierung der Extremitäten. Das Motiv der übereinander geschlagenen Beine mit den unterm linken Knie gekreuzten Händen paßt weniger zu bitterer Reue, als zum Kummer über die schlechte Ernte vielleicht. Wieviel wahrer hat Ribera diesen Moment in der bekannten Radierung, wieviel leidenschaftlicher Herrera (Kathedrale von Sevilla) freilich in einem ebenso vulgären Modell ausgedrückt. Der auf der Steinbank daneben ausgebreitete Mantel konnte an Velazquez' Draperien erinnern. Endlich hat sich noch in der Galerie des erzbischöflichen Palastes ein freilich fast ruiniertes Bild des Hl. Ildefonso beim Empfang der Casel gefunden (Abbildung 4).

Bilder wie diese werden kaum als wertvolle Bereicherung seines Inventars gelten können; sie würden auch für ihn selbst wohl nur als Studien von Gewandung und Modellköpfen Wert gehabt haben.

Die Gleichgültigkeit gegenüber dem religiösen Stoff zeigt sich frappant in einem Bildchen, wo wirklich die heilige Geschichte zum Anhang eines Küchenstücks gemacht ist. Es kam (1892) durch Vermächtnis Sir William H. Gregorys in die National Gallery (Christus bei Martha). Die Hauptfigur ist eine junge Küchenmagd, am Mörser beschäftigt, der die Alte dahinter eine Anweisung gibt. Eier und Fische werden das Menü des frugalen Mahls bilden. Die Gruppe hebt sich hell ab vom linken Ende der finstern Küchenwand, rechts aber blickt man durch das breite Fenster in einen hellen Saal, darin eine kleine Gesellschaft. Man könnte es auch für ein Wandgemälde halten.

Ein junger Mann sitzt da in einem sehr breiten, hohen Sessel, den weiten Mantel über die rechte Schulter geworfen. Ein vor

---

[1] Beruete, Velazquez p. 13. 19. 23.

[2] *Mit der Sammlung Altman in das New-Yorker Metropolitan Museum gekommen. 1.25 zu 1.40 m.*

[3] *Jetzt im Besitz der Witwe Beruetes, Madrid. 1.31 zu 1.055 m.*

ihm am Boden hockendes Mädchen scheint ihm aufmerksam zuzuhören, das Kinn auf die Hand gestützt, die Arme in den gelben Schal gewickelt. Die hinter ihr stehende Frau will eine Bemerkung machen. Die sehr lebendige Szene macht den Eindruck einer Anekdote. Man möchte glauben, der Maler habe sie grade so gesehen und gerufen: „Das ist ja unser Herr im Hause der Schwestern!“ und dann skizziert, ohne auch nur durch einen typischen Zug den jungen Mann als den Herrn kenntlich zu machen. Nur das begreift man nicht gleich, warum er sie nicht zur Hauptszene gemacht und die Küche in jenes Fenstervierecke verlegt. Gab es eine schönere Gelegenheit als diese santa visita, um sich einmal als Darsteller von Charakteren, geistigen Zuständen zu zeigen? Dem Maler Carducho war ein ähnliches Bild dieses heiligen Besuches aufgefallen, wo aber so üppige Speisevorräte aufgespeichert waren, „daß es eher die Küche eines Schlemmers schien, als das Hospiz der Heiligkeit, eine Erweisung zärtlich sorgender Aufmerksamkeit . . .“ „Mir graute vor der Unvernunft dieses Malers, der imstande war, ein solches Gemälde aus Geist und Händen hervorzuziehen[1].“

KAMERADEN: ZURBARAN

In Zeiten, wo Altes versinkt und neue Keime sich zum Lichte drängen, ist oft der Einfluß der gleichaltrigen, suchenden Genossen wichtiger als der der Meister. Schon die Jahreszahlen mußten

[1] V. Carducho, Diálogos de la Pintura p. 265. — Viele andere biblische Darstellungen sind apokryph. Der Tod des hl. Joseph aus der Houghtongalerie (in der Ermitage), der gemeine Loth aus der Galerie Orleans verdienen keine Besprechung, und sollten nicht ewig in Katalogen fortgeführt werden. Die Findung Moses in Castle Howard, nach Waagen von Gerhard Honthorst, ist ein Hauptbild von Orazio Gentileschi; Hiob auf dem Aschenhaufen, einst in der Kartause zu Xeres, wurde schon von Ponz (Viage XVII, 279) bezweifelt. Die interessante Befreiung des Petrus mit dem weiten unterirdischen Kerkergewölbe und Gruppen grausam gefesselter Gefangenen und Soldaten in ihrer Mitte, in der Galerei Cook zu Richmond, früher Velazquez, neuerdings Cano getauft, ist eine Kopie des Gemäldes von Carlo Bononi aus Ferrara (geb. 1569, gest. 1632) in den Uffizien Nr. 112. Auch in den Inventaren der königlichen Schlösser wurde ihm mehreres fälschlich beigelegt; die Veronica (damals in S. Ildefonso und Aranjuez) ist ein Strozzi (Prado Nr. 406); ferner kommt eine große „Ehebrecherin vor Christus“ vor; eine hl. Barbara und die Dreieinigkeit, mit dieser aber war seine „Krönung Mariae“ gemeint. Nur ein kleines Abendmahl ($^3/_4 \times ^1/_2$ varas) steht bereits in dem von seinem Schwiegersohn Mazo 1666 aufgestellten Inventar und verschwindet nach dem Brande. Es war eine Kopie von Velazquez' Hand nach Tintoretto. Den „Johannes in der Wüste“ (Curtis 18) habe ich nicht gesehen; Ford und Stirling rühmten ihn als echt, Bürger verwirft ihn. (*Handelt es sich um das Bild bei Mr. Hugh Blaker in Isleworth-on-Thames, Middlesex, dann ein bezeichnendes Werk von Mayno.*)

auf die Vermutung führen, daß Velazquez einigen später berühmten Namen der dortigen Künstlerschaft nahe gestanden habe. Wirklich ist durch protokollierte Zeugnisse festgestellt, daß Alonso Cano und Zurbaran ihm befreundet waren. Sie wollen auch seine Eltern gekannt, also im Hause verkehrt haben; das Verhältnis zerfiel auch nicht, als jener die Vaterstadt verließ: er hat sich später der Jugendfreunde erinnert und sie an den Hof gezogen.

Die damaligen Arbeiten dieser Triarier geben uns den Eindruck eines Verhältnisses, wie jenes damals schon ein Jahrhundert zurückliegende zwischen Giorgione, Palma und Tizian. Gleichgesinnte Jünglinge von sehr verschiedener Geistesart, deren Wechselwirkung aufeinander nicht leicht abzugrenzen ist. Keine schärfer gezeichnete, homogenere, die Tendenzen spanischen Wesens in dieser Zeit nachdrücklicher zur Schau tragende Gestalt gibt es, als den kaum ein Jahr älteren Francisco Zurbaran, einen Bauernsohn aus Estremadura (getauft am 7. November 1598 zu Fuente de Cantos). Wenig hatte er Lehrern zu verdanken. Er soll ein Schüler des Klerikers Roelas gewesen sein; doch wüßten wir unter dessen Werken nur eins, das auf den künftigen Maler der Klerisei und Möncherei Eindruck gemacht haben könnte. Seine Manier hat er gewiß nicht von Roelas. Er fußt von Anfang an in einer ganz andern Zeit, ist von einem andern Geschlecht als jener vielseitige, geschmeidige Priester[1]. Wie bei allen aus dieser neuen Generation, war bei Zurbaran, doch bei ihm am stärksten, der Zug der Einheit ausgeprägt. Sie sind durch Einseitigkeit groß geworden. Die Maler des sechzehnten Jahrhunderts pflegten Leute von umfassenden, literarischen, technischen Studien zu sein; viel gereist; sie kannten die Geschichte ihrer Kunst und Italien, waren Gelehrte, Devote, Dichter. Die vom Schlag Zurbarans waren nichts als Maler, sie blieben zu Hause, bekümmerten sich weder um lebende noch tote Kollegen, überhaupt war ihnen das weite Reich der Kunst, mit Ausnahme des Kantons, den sie beherrschten, einerlei. Bei jenen ist die Biographie interessanter als ihre Werke, der Mensch als der Künstler; die Worte besser als die Taten. Die neuen waren außerdem höchstens noch Kavaliere. Aber ihre Bilder schlugen alles, was jene Denker mit unsäglichen Studien fertig gebracht. „Die schönen Worte, meinte schon Felipe de Guevara, gentilhombre de boca Kaiser Karls V, müssen wohl zu allen Zeiten den Börsen der Liebhaber nachteilig gewesen sein; denn Reden und Tun treffen selten in einer Person zusammen[2].“

---

[1] *Sein erster Lehrer war Pedro Diaz de Villanueva, bei dem er 1614 eintrat.*

[2] Parece que en todo tiempo debió de ser dañosa la buena parola para las bolsas de los aficionados á estas artes, pues esto de charlar y hacer concurre

Zurbarans Talent war früh gereift, denn er stand mit zwanzig Jahren bereits in solchem Ansehn, daß ihm der Marques de Malagon den gewaltigen Retablo der St. Peterskapelle der Kathedrale übertrug, zur Rechten der Capilla Real (vollendet und bezeichnet 1625). Um dieselbe Zeit setzt man schon sein Hauptwerk, die Apotheose des hl. Thomas von Aquino, für dessen Kolleg. Hier ist sein bekannter Stil bereits völlig fertig. Auf hellem Grund stehen die Figuren, meist mit dünnem Farbenkörper von diskreter Sättigung, den breiten Atelierschatten wie eine Schleppe mit sich führend. Es ist aber ein durch Reflexlicht gleichmäßig gedämpfter Schatten, ohne Drucker, die Lichter dagegen von feinem Glanz durchwoben, mit Flächen blendend weißer Stoffe dazwischen. Die Architektur, weiträumiges, ernst-nüchternes Cinquecento, mit Durchblicken in sonnenhelle Plätze, Straßen und patios; die Landschaft weit, mit tiefem Augenpunkt, flachhügelig, kahl, öde.

Jenes Altarwerk der S. Peterskapelle, vielleicht unter Velazquez' Augen entstanden, schloß sich in der Anordnung an Vorbilder des Mittelalters. In der Mitte thront in kolossaler Größe und Vorderansicht der Apostelfürst mit der Tiara. Bei der Schlüsselerteilung (in der Predella) kniet er an der Spitze der Apostelreihe, wie in Raphaels Karton, aber es sind frostig triviale Gestalten. Merkwürdig ist wie er sich hier mit idealen Figuren abgefunden hat. Seine Maria ist ein liebliches, befangenes Landmädchen, die Schönste des Tals, die Maikönigin, erkoren beim Fest als heilige Jungfrau aufzutreten und über der glänzenden blonden Lockenperücke die Krone des Himmels zu tragen. Sein Schöpfer ist ein gewaltiger Alter mit hoher Stirn, gekräuseltem weißem Haar und Bart, beschatteten, grämlich zur Welt herabgleitenden Augen. So könnte man den Berggeist einer in ewigem Schnee begrabenen Alpe malen. Gegenüber dem rüstigen Allein- und Selbstherrscher des Mosaismus und Islam stellt sich der Spanier den Schöpfer vor als einen Saturn, in dessen grimmigem Greisenhaupt die lange Ewigkeit, die Sorgen der Verwaltung seiner tollen, ihm vom Teufel verdorbenen Welt, die Aufsicht des himmlischen Hofs mit seinen zahlreichen stets zu berücksichtigenden Instanzen zu lesen sind.

Damals standen sich Zurbaran und Velazquez in ihrer Malweise näher als später. Der Estremeño war mit einem Auge für das Individuelle begabt, das dem des Sevillaners kaum nachstand.

---

pocas veces en un sugeto. Comentarios 26. Ähnlich Diderot im Salon: Mais dites-moi où cette brute de Vanloo a trouvé cela; car c'était une brute. Il ne savait ni penser, ni parler, ni écrire, ni lire. Méfiez-vouz de ces gens qui ont leurs poches pleines d'esprit, et qui le sèment á tout propos. Ils n'ont pas le démon.

Die Geschichte des hl. Bonaventura[1] allein, besonders die beiden Stücke des Louvre, enthält soviel bedeutende Köpfe, daß sich das halbe Lebenswerk eines Bildnismalers damit bestreiten ließe. Und neben diesen Köpfen werden alle daneben gehaltenen konventionell, schattenhaft. Die Geringschätzung der Phantasie war bei ihm noch auffallender als bei Velazquez, seine Gebundenheit an das Modell, seine realistische Ehrlichkeit rigoros. Er mußte jedes Gesicht porträtieren, Zug für Zug; jede Gestalt hat ihm gerade so gesessen, gestanden, gekniet, jeder Gewandstoff hat genau so über dem Gliedermann gehangen. Dies war keine Unbeholfenheit, es war ein selbstverfertigtes Gesetz. Denn bei alledem ist er ein Künstler, der aus ganzem Holze schneidet, im großen Stil zeichnet und modelliert. Aber keine Szene aus dem gemeinen Leben hat er je zu malen sich herabgelassen, kaum ein Porträt. Sie würden ihn ebenso gelangweilt haben, wie seine Heiligen die Beschäftigung mit weltlichen Dingen. Er lebte nur in der Flos Sanctorum.

Dagegen sah sich Velazquez, ungleich freier schon damals, in das Bildungsgesetz, in das Innere seiner Menschen hinein, so daß er sie nachzuschaffen schien. Aber er sehnte sich die Zeitgenossen zu malen in ihrer eigenen Rolle, nicht bloß als Spieler in Mysterien, nach dem Programm der Geistlichen.

Und so sind ihre Wege bald auseinandergegangen. Der Sevillaner strebte fort, aus dem Halbdunkel der Kirchen und Klöster, an das grelle Licht des Hofes: Zurbaran ist zuweilen Sevilla zu großstädtisch gewesen. Er schlug seine Staffelei am liebsten in den Monasterien auf, wie jenem Felsennest der unzugänglichen Wildnis von Estremadura, Guadelupe; da war er in seinem Element. Er soll nach Palomino einmal in sein Heimatsdorf entflohen sein; das Ayuntamiento von Sevilla schickte eine Deputation ab ihn zurückzuholen.

Daher änderte Velazquez seine Manier gar bald, Zurbaran beharrte fast lebenslang bei jenem „ersten Stil". Er war aus härterem Stoff als sie alle und besaß den richtigen Prinzipienfanatismus des Romanen.

ALONSO CANO

Um dieselbe Zeit kam ein junger Mensch mit funkelnden Augen, auffahrendem Wesen und Kavaliersallüren aus Granada, seiner Vaterstadt; seine Eltern stammten jedoch aus der Mancha.

[1] Dieser bisher unter unrichtigen Erklärungen versteckte Zyklus ist von mir zuerst in den zwei Gemälden des Louvre (558f.), einem im Berliner Museum (404a) und einem in der Dresdener Galerie (627) nachgewiesen worden. S. Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen 1883.

Er war der Sohn eines Architekten und Retabloschreiners, und sollte sich in dieser Kunst bei dem damals angesehensten Meister der Estofadoskulptur in Andalusien, Martinez Montañes vervollkommnen. Dieser hat nie einen ergebeneren und begabteren Schüler gehabt: er ward bald seine rechte Hand. Die drei Altäre in der Kirche des Klosters S. Paula beweisen, daß er ihm seine Kunst vollständig abgesehen hatte. Diese seine frühen Arbeiten „sind denen des Meisters sehr ähnlich, nur um einen Grad wärmer und in Feinheit der Arbeit und Bemalung unerreicht.[1]" Diese Kunst blieb Alonso auch immer die bequemste; man erkennt die bildnerische Erziehung in seinen späteren Gemälden, besonders in der Erfindung. Schon damals aber trieb es ihn, auch der Schwesterkunst Herr zu werden, er trat bei Pacheco ein, und hier mag er mit Velazquez Freundschaft geschlossen haben. Aber er hielt es nur acht Monate aus, versuchte es dann bei Juan del Castillo, der freilich jenem an Langweiligkeit nichts nachgab; endlich, sagt man, auch bei dem alten Herrera. Die Malerei machte ihm immer mehr zu schaffen als die Plastik, was man freilich seinen einfach und flüchtig gemalten Stücken nicht ansieht. Er sagte später, wenn er Palette und Pinsel beiseite warf und zu Modellierstab und Schnitzmesser griff: er wolle sich nun ausruhen.

Der Cano der späteren Jahre, der Cano von Madrid und Granada, der Cano der Bücher, wird als eine Ausnahme in der spanischen Malerei geschildert. Er ist der Idealist, der große Zeichner, sagt man, oder, im andalusischen Redestil, weil er in den drei Künsten gearbeitet, der spanische Michelangelo (also der zweite!). Von diesem Cano nun war damals noch wenig zu sehen. Aber es fehlt nicht an Spuren, daß die Erfolge seiner Altersgenossen ihm keine Ruhe ließen, daß er sich in der neuen Manier hat versuchen wollen. Wahrscheinlich aus dieser Zeit stammt das Bild der hl. Agnes im Berliner Museum (Nr. 414 B), in jeder Beziehung ein Unikum. Bei diesem Gemälde sieht man, was ein Monogramm wert ist, ohne das hier Alonso Cano niemandem eingefallen wäre.

Die Heilige, fast Kniestück, hat ein so schönes, so bestrickend andalusisches Frauengesicht, voll Unschuld, Träumerei und Melancholie, daß man versucht ist zu glauben, es sei *seine* Inés, zu der er vielleicht (wie Novalis) glaubte, Religion statt Liebe zu haben. Es ist der später von Murillo hervorgezogene Typus, nur herber; er kommt hier zum ersten Male in einem Kirchenbild zum Vorschein. Die reine, vortretende Stirn umrahmt von brau-

[1] Aus dem Artikel „Zur spanischen Kunstgeschichte" in *Bädekers* Spanien und Portugal 1897, S. LV, wo ich versucht habe, die Geschichte der spanischen Skulptur zu skizzieren.



Juan de las Roelas: Die Marter des hl. Andreas (Ausschnitt). Sevilla, Provinzialmuseum.



Francisco de Herrera (der Ältere): Der heilige Basilius diktiert seine Lehre.
Paris, Louvre.

nen Haaren, geordnet fast nach damaliger Hofmode; die breite Nase wenig ausladend, dafür die großen braunen Augen eigen vordringend: sie blicken ins Unendliche, wie staunend, als stünde ein Gedanke dahinter, der sie unwiderstehlich ergreift und der Erde entrückt. Der geschlossene Mund hat einen Zug vom Schmerz und der unerbittlichen Festigkeit des Märtyrers. Der Scheitel ist von Perlschnüren umwunden und trägt ein Krönchen, ein Schleier weht um den Kopf: das einzige Bewegte in diesem farbigen Steinbild, das sich in lebhaften Tinten und kräftigen Schatten vor dem ganz hellen Grund aufrichtet. Die Hände sind keineswegs schlank und glatt wie in seinen späteren Arbeiten; die Linke faßt die Palme wie einen Speer.

Alsonsos Degen flog allezeit rasch aus der Scheide. Und so trieb ihn ein blutiger Strauß bald aus Sevilla fort. Den Sebastian de Llanos y Valdés hatte er an der rechten Hand verwundet und gelähmt. Dieser Maler, dessen bekannte Werke freilich viel spätere Jahreszahlen aufweisen, ist unserer Gruppe verwandt. Er ist der einzige, der den italienischen Naturalisten auch in Komposition und Erfindung gleicht. Seine Spezialität waren biblische Geschichten, in dramatischer Situation und genrehafter Auffassung, längliche Gruppen von Kniefiguren, in klarer Färbung, mit schönen Kostümen und gefälliger Physiognomik, in der Weise des Honthorst und Mattia Preti. Sie schienen etwas profan für Kirchen, daher ihre Seltenheit[1].

NACH MADRID

Nach Ablauf seiner fünf Lehrjahre bei Pacheco (1613—18) war unser Diego in noch engere Beziehungen zum Meister getreten. Dieser hatte eine, wie es scheint, einzige Tochter, Joana de Miranda; er kam auf den Gedanken, die Gelegenheit nicht vorbeigehen zu lassen, einem so wohlgesitteten und vielverheißenden Jüngling von guter Familie die Zukunft des Kindes anzuvertrauen. „Nach fünf Jahren Erziehung und Unterweisung verheiratete ich ihn mit meiner Tochter, bestimmt durch seine Jugend, Reinheit und guten Anlagen, und die Hoffnung seines natürlichen und großen Genies“ (I, 134). Die Vermählung fand statt am 23. April 1618 in S. Miguel, in demselben Jahre, an dessen erstem Tage Murillo in der St. Magdalenenpfarrei zu Sevilla getauft wurde. Unter den Zeugen findet sich der Name des Dichters und Lizenzia-

[1] Eins der Besten ist die Salome in S. Juan zu Marchena, von 1657; in der Kathedrale zu Sevilla, Kapelle S. Joseph ist die Berufung des Matthäus (1665) und der Streit Jesu mit den Pharisäern.

ten Francisco de Rioja. Der Ehe entsproßten zwei Töchter, beide in Sevilla geboren, Francisca, am 18. Mai 1619, und Ignacia, am 19. Januar 1621. Diese wurde wegen Lebensgefahr der Mutter und des Kindes im Hause getauft. Ihr Pate war Juan Velazquez de Silva[1].

Eine so frühe Verbindung des neunzehnjährigen, nicht sehr vermögenden Jünglings läßt nicht gerade auf hochfliegenden Ehrgeiz schließen. Aber in jenen ersten Jahren ehelichen Glücks mag ihm wohl keine andere Zukunft vorgeschwebt haben, als die eines Provinzialmalers.

Überblickt man indes jene Bilder, die aus seiner vier- bis fünfjährigen Tätigkeit in der Vaterstadt übrig sind, so kann man sich des Eindruckes nicht erwehren: So viel Anklang sie schon wegen der Neuheit des Stils und ihres nationalen Zugs finden mochten: allmählich mußte dem jungen Maler die Frage kommen: ob nicht sein Schutzengel noch andere Aussichten für ihn habe, als die, fünfzig Jahre lang solche Bilder zu malen, bei denen doch Gegenstand und Darstellung nicht recht zueinander paßten. Auch mußte für diesen hochbegabten Jüngling früher oder später ein Augenblick kommen, wo seinem Selbstgefühl „das Nest" unerträglich wurde. „Nie, sagt Gracian (190), wird jemand die Statue auf dem Altar wahrhaft verehren, der sie als Stamm im Garten gekannt. Das Fremde wird geschätzt, nicht bloß, weil es weither kommt [dies ist also nicht bloß deutsch!], sondern weil man es gleich fertig und vollendet erhält."

Da kam ein Ereignis, ganz angetan Zukunftspläne aufzuregen. Die Nachricht von dem unerwarteten Tode König Philipps III (am 31. März 1621), der plötzliche Wechsel in Personal und System der Regierung nach der Thronbesteigung des sehr jugendlichen Sohnes setzte alle Unzufriedenen, Emporstrebenden in lebhafte Bewegung. Alle jene Erzählungen von der angesehenen Stellung, den ganz besonderen Gnadenbezeigungen, die frühere Maler des Hauses genossen hatten, von Tizian, eigentlich von Jan van Eyck an, bis auf A. Mor — Erzählungen, die in den Künstlerkreisen überliefert und mit Übertreibungen weiter erzählt wurden, — sie stiegen vor ihm auf, als Antrieb sein Glück auf diesem Wege zu versuchen[2].

Einen Patron sich suchen, gehörte auch zu den Maximen da-

---

[1] Franc. M. Asensio, Francisco Pacheco. Sevilla 1876. 28ff.

[2] Con esto determiné pasar adelante, y por entónces á Madrid, que estaba allí la Corte, donde todo floreció, con muchos del Tuson, muchós Grandes, muchos Titulados, muchos Prelados, muchos Caballeros, gente principal, y sobre todo Rey mozo, recien casado. Guzman de Alfarache I, 2, 1.

maliger Weltklugheit. „Nichts ist wertvoller als Beschützer, nichts heutzutage kostbarer als Gunst: sie baut die Welt und zerstört sie; sogar den Geist kann sie nehmen und geben. Es ist wichtiger sich die Gunst der Mächtigen zu erhalten, als Gut und Habe", sagt Gracian (171).

Selten ist wohl der Weg zum finanziellen und politischen Bankerott eines Staats mit so viel guten Vorsätzen gepflastert gewesen, wie damals in Spanien. Die Schreiben der Gesandten aus dieser ersten Zeit hallen alle den Eindruck wieder, den der Mantuaner Bonatti in die Worte faßt: die Umwälzungen, die dieser Tod im Gefolge hat, sind von der Art, daß man sagen kann: Mondo nuovo.

Der Kronprinz, dessen frühentwickelter lebhafter Verstand, bei ernstem und gesetztem Wesen, niemandem entging, war bis zuletzt durch den Herzog von Uceda vom Staatsrat fern gehalten worden, nicht ohne lästige Kontrolle selbst seines Privatlebens. Der angesammelte Groll, den die Günstlingsherrschaft der Lerma in ihm entfacht, verdichtete sich zu entschiedenen Reformplänen, als er hören mußte, wie der sterbende Vater von bitteren Gewissensvorwürfen über seine Regierung oder vielmehr Nichtregierung verfolgt wurde, wie er dem Beichtvater vorhielt, daß er sich und ihn getäuscht habe. Alsbald entlud sich über die Lerma und ihren Anhang ein vernichtendes Gewitter königlicher Ungnade. Der junge Monarch erklärte, er gedenke souverän zu regieren, Minister und Diener wolle er, keine Kumpane und Günstlinge; er verlangte die ausgefertigten Depeschen zu lesen, ihm allein stünden Wahl und Entscheid zu; Ehren und Gnadengeschenke habe er allein und unmittelbar zu vergeben, und zwar an die Würdigen. Man staunte über seinen Fleiß in Geschäften; er setzte die Audienzstunden viel früher an, und hörte alle ohne Unterschied, mit seltener Geduld. „Es ist zu verwundern, schreibt Khevenhiller, wie S. M. einsam und in allerlei kindischen intertenimenti unter den Weibern auferzogen worden, daß Sie jetzt in den despachi so emsig und fleißig, und in den Antworten de improviso so subtil und richtig sein." Kühler wurde es aufgenommen, als er sich in kriegerischem Geiste aussprach. Er fragte, ob denn die Holländer keine Untertanen? keine Rebellen? keine Ketzer seien? — Mit solchen aber sei an keinen Frieden zu denken. Er werde sein eigenes Silber versetzen. Er wollte selbst mit ins Feld. Als man die politische Weisheit Philipps II pries, rief er: Ich will die Heiligkeit meines Vaters haben, die Staatsklugheit meines Großvaters, und des Urahnen kriegerischen Geist! Eine Zensorenjunta für Reform der öffentlichen Sitten wurde einge-

setzt. Der Pater Florentia, der eine Schrift über das Günstlingsregiment verfaßt hatte, rief in einer Predigt: „Spanien und die Welt sind erlöst.“ Und jener Österreicher sagt: der junge König hat diese wenigen Tage ganz Spanien in einen neuen Model gegossen. (Ann. Ferd. IX, 1265.)

Besonders lebhaft waren diese Eindrücke in Sevilla. Der gentilhombre de cámara des jungen Königs, Graf von Olivares, hatte früher in Sevilla gelebt, wo schon sein Vater Alcaide des Alcazar gewesen war; dort hatte er sein Haus zu einem Sammelpunkt der Dichter und Gelehrten gemacht, ja selbst Verse verbrochen, die er jetzt verbrannte. Unter denen, die er ausgezeichnet, war jener Gevatter unsers Malers, Francisco de Rioja. Als Olivares drei Jahre später mit dem Könige wieder nach Andalusien kam, nahm er ihn mit an den Hof, und seitdem hat ihm Rioja während seines langen Ministeriums als rechte Hand für ernste und heitere Geschäfte zur Seite gestanden: als Publizist gegen die Aufständischen in Katalonien, wie als Preisrichter bei einem poetischen Wettkampf in Buen Retiro (1637). Später ist er, enttäuscht von Hof und Welt, nach Sevilla zurückgekehrt, „wo das Klima menschlicher und heiterer ist“, und in den geistlichen Stand getreten; er wurde Racionero der Kathedrale und Inquisitor. Bei der Nachwelt aber erweckt sein Name nur die Erinnerung einiger der fließendsten und wohlklingendsten Gedichte dieses Zeitalters, Liebeslieder im italienischen Geschmack des Herrera, und einer „Epistel“, in der er mit dem echten Akzent des Selbsterlebten dem desengaño Worte gibt, und mit Kummer der Jahre gedenkt, wo er „in der alten Kolonie der Laster gelebt, ein Augur der Mienen eines Günstlings“. Da nennt er die Hoffnungen des Hofs „Kerker wo der Ehrgeizige stirbt und dem Klügsten graue Haare wachsen“.

Damals lebte Rioja noch in der Nähe von S. Clemente, neben einem schönen Garten, den Lope, im Jahre 1621 sein Gast, besang. Er war ein Freund und Gesinnungsgenosse Pachecos, der uns einige auf Malerisches bezügliche Dichtungen von ihm, sowie einen Diskurs über die Vier Nägel, in seinem Buch aufbewahrt hat. Darunter ist eine Umschreibung von Lampsonius' Versen auf das Bildnis des Quinten Metsys und eine artige Ausführung des Einfalls des Libanius von dem Maler, der ein Bild des Apollo auf widerstrebendes Lorbeerholz (Daphne) malen wollte[1].

Dieser Hausfreund, der Velazquez bald nach Madrid folgte, mag bei den Beratungen über den großen Schritt ein Wort mitgesprochen haben.

[1] El Arte de la Pintura I, 428. II, 46. 151. 288. 319.

Man kann sich denken, daß der Schwiegervater, der Mann ausgebreiteter Verbindungen, mit Empfehlungen an die bei Hofe ansässigen Sevillaner nicht gekargt hat. Unter denen, die den jungen Mann in Madrid freundlich aufnahmen (agasajado), nennt er die Brüder D. Luis und D. Melchor del Alcázar. Die Familie zählt im sechzehnten Jahrhundert mehrere Berühmtheiten; von diesen beiden ist indes wenig bekannt. Von Melchor erfährt man nur, daß er ebenfalls Dichter war (flórido ingenio sevillano) und im siebenunddreißigsten Jahre (1625) zu Madrid starb. Pacheco rückt ein Gedicht von ihm ein, die Künstleranekdote von den fünf Mädchen des Zeuxis[1].

Von großem Nutzen war Velazquez die Adresse eines hohen Sevillaner Geistlichen, des Kanonikus und maestro de escuela an der Kathedrale, D. Juan de Fonseca y Figueroa (gest. 1627). Er bekleidete den angesehenen Posten eines sumiller de cortina. Dieses Hofamt, wie schon sein französischer Name (somellier) anzeigt, burgundischer Herkunft, wurde von mehreren Geistlichen verwaltet. Sie hatten die Gebetbücher zu verwahren, sagten dem Wochenkaplan die Stunde der Messe an, begleiteten den König in die Kapelle und standen neben dem Baldachin, dessen Vorhang sie auf- und zuziehen. Dies Zeremonieamt wurde wegen seines Einflusses nur Männern von Stand und Ansehen erteilt; es hat sogar den Weg zum Kardinalat gebahnt, z. B. dem Gerónimo Colonna[2]. Fonseca trat in der Folge in die Diplomatie; in demselben Jahre erhielt er eine Mission nach Parma zur Beglückwünschung des jungen Herzogs; der geheime Auftrag war, die italienischen Fürsten für das spanische Interesse, besonders in betreff Valtellins zu gewinnen. Er war ein Freund der Malerei und malte selbst, z. B. ein Bildnis jenes Francisco de Rioja. Auf dieser Reise wollte er einen lang gehegten Wunsch erfüllen, Rom, Neapel und Sizilien sehen[3].

Es wurden nun Schritte getan, dem jungen Maler eine Aufnahme des Königs zu verschaffen. Dies galt überall damals als das einfachste Mittel zu raschem und dauerndem Erfolg bei den Großen. Artemisia Gentileschi riet dem Massimo Stanzioni, er müsse sich durch Bildnisse die Gunst derer erwerben, die ihm später nützen könnten[4]. Diesmal aber hatten Velazquez' Gönner keinen Erfolg.

[1] Daselbst I, 218. Vgl. 235. 254. II, 191, 282.

[2] Khevenhiller, Annales Ferd. X, 1067. Domenico Zane nennt es impiego molto honorevole, e che ha portato altri al cardinalato. Depesche vom 24. Dez. 1656.

[3] Depesche des Anast. Germonio, Erzbischof von Tarantasia vom 20. Juli 1622 im Turiner Archiv.

[4] Dominici, Vite de' pittori napoletani III, 178.

Dagegen malte er im Auftrage seines Schwiegervaters den Dichter Luis de Góngora, der jenem wahrscheinlich für sein Bildniswerk noch fehlte. Dies Porträt wurde in der Hauptstadt sehr gelobt. Ob es dasselbe ist, welches jetzt im Prado (1223) hängt, ist nicht gewiß. Dieses ist nicht intakt und hat wenig Merkmale seiner damaligen Malweise[1].

Góngora war schon ein Sechziger. Obwohl er eine Pfründe der Kathedrale von Cordoba genoß (er war früh in den geistlichen Stand getreten), lebte er doch seit dreißig Jahren am Hofe, mit sehr bescheidenem Erfolge; Lerma hatte ihm eine capellanía de honor verschafft. Er hat dem gezierten (culto) Stil des Zeitalters den Namen gegeben: der Marini und Lohenstein Spaniens. — Jenes Bildnis, obzwar trocken und mager gemalt, ist doch ein Charakterkopf ersten Ranges, in dem man freilich eher einen Kasuisten oder Penitenciario als einen Poeten vermuten würde. Ein langgestreckter Kopf von mächtigem, stilvollem Knochenbau: hochgewölbte, kahle Stirn, an ihr eine lange Nase eingehakt, ernster verschlossener Mund mit sauer herabgezogenen Winkeln, dünner Schnurrbart, langes vordringendes Kinn, der Nase sich entgegenkrümmend. Hinter diesen strengen, schweren, verschlossenen Zügen, mit dem mißtrauisch forschenden Blick der blinzelnden, von Falten der Gedankenarbeit umzogenen Augen wird niemand Anmut und Einfachheit suchen. Wohl aber passen sie zu dem Satiriker und Erotiker, zu dem Bilderschwulst und den labyrinthischen Gedankenspielen der Culteria. Auch ist etwas darin von Gedrücktheit, eine Folge des langen Antichambrierens dieses Séneca nuevo, wie ihn Lope nannte[2].

Fonseca verlor inzwischen seines jungen Freundes Interessen nicht aus den Augen. Wahrscheinlich gleich nach seiner Rückkehr von jener italienischen Reise brachte er die Sache wieder bei Olivares zur Sprache, und im Frühjahr 1623 trifft ein Brief von ihm ein, der Velazquez überrascht mit des Ministers Einladung, nach Madrid zurückzukehren. Eine Reiseunterstützung von fünfzig Dukaten wird gewährt. Der Schwiegervater schloß sein Haus und begleitete ihn, „um Zeuge seines Ruhmes zu sein". In Figueroas Haus wohnte und speiste er.

---

[1] *Auch im Prado-Katalog nicht mehr als eigenhändig aufgeführt. Das Original vielleicht bei Marqués de la Vega Inclan in Madrid. Vgl. Romero de Torres, Museum (Barcelona) III. 231 ff. und A. L. Mayer, Zeitschr. f. bild. Kunst 1921, 36 ff.*

[2] Eine genaue Wiederholung ist in England. In dem Werk Edward Churtons' über Góngora (London 1862) befindet sich ein guter Stich nach der Replik im Besitz Henry Reeves. Sie soll aus der Sammlung Sir W. Hamiltons in Neapel stammen, kam an den Kunstschriftsteller Ottley, und wurde dann als Bildnis Gondomars verkauft.

Im selben Jahre kam ein zehnjähriger Knabe mit seinem Vater, dem Alcalden von Abilés in Asturien, nach der Hauptstadt. Er wollte Maler werden und wurde dem als Lehrer beliebten Pedro de las Cuevas übergeben. Vierzig Jahre später ist er der Nachfolger des Velazquez geworden: Juan Carreño de Miranda.

Velazquez malte das Bildnis seines Gönners Fonseca. Noch am Abend des Tages, wo es vollendet wurde, nahm es der junge Graf Peñaranda, Kämmerer des Infanten D. Ferdinand mit ins Schloß. „In einer Stunde sah es der ganze Palast", die Infantin und der König, „eine seltene Anerkennung" (calificacion).

Dies Bildnis des Fonseca wird in den Inventaren nicht weiter erwähnt; jemand hat es wiedererkennen wollen in dem Brustbild des Prado (Nr. 1209), dem einzigen dort, das dem Sevillaner Stil der Epiphanie unverkennbar entspricht. Aber dieser Annahme widerspricht die weltliche Tracht. Es ist ein finsterer Kopf, von gelbem Teint, ein Mann mehr von schwerem Geblüt als unheimlichem Charakter; ein schweigsamer Melancholiker von fast schmerzlichem Ausdruck. Die Echtheit ist (wie schon in der ersten Ausgabe steht II, 82) mit Unrecht bezweifelt worden, ganz unpassend hat man ihn Zurbaran zugeschrieben.

Es wurde nun beschlossen, daß er Don Fernando aufnehmen solle; in der Folge aber schien es passender, daß er erst S. Majestät selbst male. Dies wurde indes durch die wichtigen Angelegenheiten (grandes ocupaciones) des Königs verzögert, — wahrscheinlich ist der Besuch des Prinzen von Wales gemeint.

Erst am 30. August fand der König Zeit zu sitzen, für eine Reiterfigur in natürlicher Größe. Die Aufnahme fand den Beifall S. M., der Infanten und des Olivares, der in seinem kraftvollen Stil erklärte, der König sei bis jetzt noch gar nicht porträtiert worden. „Seine Exzellenz der Graf Herzog unterhielt sich zum erstenmal mit ihm, feuerte ihn an, indem er an die Ehre des Vaterlandes erinnerte, und versprach, daß von nun an er allein S. M. porträtieren solle, und alle anderen Bildnisse weggenommen werden würden. Er hieß ihn sein Haus nach Madrid bringen."

Nach dieser Aufnahme führte Velazquez das Reiterbild mit Muße aus. „Alles war nach der Natur gemalt, auch die Landschaft." Es war fünf Ellen hoch, ungefähr 3 1/2 breit. In der Calle mayor, gegenüber S. Felipe wurde es öffentlich ausgestellt, „zur Bewunderung der Residenz, und dem Neide derer von der Kunst, wovon ich Zeuge bin"[1]. Pacheco dichtete ein Sonett darauf, und ein langes Elogio der Sevillaner Jerónimo Gonzalez de Villanueva.

Es scheint, daß dies Gemälde später, verdunkelt durch andere

[1] Pacheco, Arte de la Pintura I, 134 ff. Die vara beträgt 3 kastilische Fuß.

Reiterbilder des Rubens und des Urhebers selbst, wenig mehr geachtet wurde, vielleicht am wenigsten von diesem selbst, der an seiner damaligen Auffassung des Königs keinen Geschmack mehr finden mochte. Im Jahre 1686 ist es aus den königlichen Gemächern entfernt, in die Amtswohnung des Hofmarschalls (aposentador de palacio) im Schatzhause gebracht und seines Rahmens beraubt[1]. Seitdem kommt es nicht mehr vor, es ist wahrscheinlich im Brande von 1734 untergegangen. Man würde manche der späteren Bildnisse hingeben, um dieses noch zu besitzen.

ANSTELLUNG

Seine Aufnahme in den königlichen Dienst erfolgte am 6. Oktober 1623[2]. Er erhielt zwanzig Dukaten monatlich aus der Kasse der königl. Schlösser und Villen. (Der Dukaten = 2 Mark 20 Pfennig.) Nach Pacheco wurde besondere Bezahlung der einzelnen Arbeiten versprochen; auch Arzt, Apotheker und Chirurg waren eingeschlossen. Ferner erhielt er alsbald noch 300 Dukaten Zulage (ayuda de costa), und eine Pension von weiteren 300 aus einer Pfründe, wozu indes der Dispens Urbans VIII erst 1626 eintraf. Die Wohnung in der Stadt wurde auf 200 veranschlagt. Auch sein Vater ward versorgt; er erhielt in sieben Jahren drei Sekretariatsposten mit tausend Dukaten Gehalt. Das Atelier (obrador) der pintores de cámara lag im Erdgeschoß (cuarto bajo) des Schlosses, in der „Wohnung des Prinzen". Diese Summen waren verglichen mit dem Gehalt der bisherigen Hofmaler bedeutend; E. Caxesi erhielt nur 50000 Maravedis (etwa 300 Mark) jährlich, Gonzalez 6000!

Der vierundzwanzigjährige Jüngling hatte auf kürzestem Wege sein Ziel erreicht; er war in die merkwürdige, etwas bunte Sukzession der Bildnismaler des spanischen Königshauses eingetreten. Große Namen sah er unter seinen Vorgängern, aber es waren Italiener und Niederländer gewesen, neben denen die Spanier eine ziemlich ärmliche Figur machten. Carl V verglich Tizian mit dem Apelles Alexander des Großen; andere Maler hatten nur seine blasse, mißgeformte, eisige Maske gesehen; Tizian hauchte etwas Geistiges hinein: die Kaltblütigkeit des

[1] Un retrato de el Rey Nr. S.r D. Phelipe 4o. siendo moço armado y a cavallo al natural con Baston en la mano derecha Original de mano de Diego Velazquez en un lienzo de 5 v. de alto, 3½ ancho poco mas o menos, sin marco. Es trug die Jahreszahl 1625.

[2] A Diego Velazquez, Pintor, he mandado riçiuir en mi seruiçio, para que se ocupe en lo que se le ordenare de su profesion etc. Documentos inéditos 55, 398. Der Dukaten beträgt 11 Realen oder 375 Maravedis.

Feldherrn in der Schlacht, den durchdringenden Verstand des tiefsten Politikers seiner Zeit, die olympische Apathie des Herrschers zweier Welten. Ihn hatte er nach Augsburg kommen lassen, wie jenen Aretiner Medailleur Leoni nach Brüssel. Sie sind beide bis an ihren Tod im Dienst des Hauses festgehalten worden, beider Bildnisse des Kaisers waren das Beste, was sie in diesem Fach geschaffen haben.

Philipp II hat den Maler von Cadore 24 Jahre lang beschäftigt; aber dieser hatte ihn nur einmal, als Prinzen, in Augsburg gesehen, das große Bildnis mit der Anspielung auf die Schlacht von Lepanto (1572) zeigt ein Phantasiegemisch von Jugend und Alter. Die Porträtisten seines Hofes waren Anton Mor und Alonso Sanchez Coello. Wenigen seiner Diener ist der eisige Fürst so zugetan gewesen wie diesem Holländer, von der Zeit an, wo er zuerst (1542) seine Braut aufzunehmen nach Lissabon gerufen worden war. Auch nach London mußte er mitkommen, bei der Vermählung mit Marie Tudor; und nach der Schlacht von St. Quentin malte er ihn in seinem Anzug an jenem Siegestage. Als die ungewöhnliche Vertraulichkeit dieses Verkehrs die Aufmerksamkeit des hl. Uffiz erregt, und Señor Antonio sich noch zeitig (auf französische Art) empfiehlt, bemüht sich jener wiederholt, ihn zurückzubekommen. Bis an sein Ende unterzeichnete er sich „Maler des Königs Philipp“[1]. Er war ein Kavalier nach dem Herzen der Spanier (aire grave y majestuoso). Sein kühler Ton, die Genauigkeit im Kostüm paßte zu diesem ebenso förmlichen wie prachtliebenden Hofe. Obwohl in der Malführung von den Italienern kaum berührt, hat er doch etwas von dem freieren Zug, der vornehmen Würde venezianischer Bildnisse angenommen. Durch ihn kennen wir auch die merkwürdigen Schwestern Philipps und die Schönheiten des Hofs; und nirgends bekommt man einen höheren Begriff von der Feinheit und Durchführung seiner Charakteristik, als in den lebensvollen Damenfiguren des Pradomuseums. Neben ihm malte zur Zeit der Elisabeth von Valois die Cremoneserin, Sofonisbe Anguisciola.

Der Portugiese Sanchez Coello, von dessen Einfluß bei Hof die Malerlegende ebenfalls unglaubliche Dinge erzählte, schloß sich anfangs eng an Mor, von dessen Bildnissen die seinigen ohne Übung des Blicks nicht leicht zu unterscheiden sind; nur fehlt ihm die Lebendigkeit und eingehende Individualisierung. Nüchtern treu in den Formen, sind sie monoton in Ausdruck, Gebärde

---

[1] Eine große Kreuzigung mit Johannes und Maria, im Museum von Valladolid, dem Stoff nach wohl ein Unikum, führt die Unterschrift
ANT. MOR, Philipp. / Hisp. Rey. pictor / Faciebat An. 1573.

und — Händen. Später nahm er etwas an von venezianischer Faktur, man hat seine Köpfe zuweilen für venezianisch gehalten; dennoch ist er hier weniger schätzbar als dort wo er holländert.

Sein Schüler Pantoja de la Cruz war der geist- und leblose, peinlich fleißige Maler des Hofs jenes schwachköpfigen Philipp III; in seiner Zeit steht er wie ein Anachronismus. Sein Erbe (er starb 1610) wurde Bartolomé Gonzalez (seit 1617), einer der drei Kollegen, die Velazquez vorfand. In seinen glatten und schülerhaften Machwerken sind nur die Mängel Pantojas geblieben: dessen zartes, dünnes, mit den alten Niederländern wetteiferndes Traktament ist schwerfällig geworden. In den letzten Jahren noch hatte Gonzalez die Familie Philipps III in elf großen Bildnissen in ganzer Figur für das Pardoschloß gemalt. Er verhält sich zu seinem Vorgänger, wie dieser zu Coello und wie Coello zu Mor. Es ging mit den Hofporträtisten in derselben Progression abwärts wie mit ihren hohen Originalen.

Philipp IV war kaum ein besserer, nur weit unglücklicherer Regent als sein Vater; aber ein günstiger Zufall und das Wiederaufleben des nationalen Geistes bescherte ihm den größten Bildnismaler spanischer Abkunft. Dieser hat nur einen ebenbürtigen Nachfolger gehabt, aber mehr als ein Jahrhundert später: Goya. Die Bildnismaler des letzten habsburgischen Schattenkönigs waren auch nur Schatten des Velazquez. —

Der regierende König eignete sich ganz die Gewohnheit vertraulichsten Verkehrs mit seinen Malern an, zu der sein strenger Großvater das Vorbild gegeben hatte. Durch die geheimen Gänge konnte er jederzeit, auch in Abwesenheit des Künstlers, ins Atelier gelangen, denn er hatte für jedes Gemach des Palastes den Schlüssel. Eines Tages, erzählt der Florentiner Bernardo Monanni, fand dessen Landsmann Cosimo Lotti, der auch in der Casa del Tesoro arbeitete, alle seine Sachen so verstellt, „daß er, obwohl Ingenieur, die Architektur nicht begriff“. Er öffnet ein Kästchen und findet von seiner florentinischen Wurst (salsicciotto) die Hälfte abgeschnitten und dabei das allerhöchste Autograph: la mitad para nosotros tomanos, la otra por limosna os la dexamos. Yo el Rey.

In Velazquez' Atelier stand ein Sessel für S. M., um ihm mit Muße zuzusehn; manchmal kam sie fast jeden Tag. Doch malte er auch in den königlichen Gemächern. „Kaum glaublich“ fand der alte Pacheco solche Freundlichkeit und Leutseligkeit, mit der ihn ein so großer Monarch behandle[1]. Diese beständige Gegenwart

---

[1] No es creible la liberalidad y agrado con que es tradado de un tan gran monarca. Pacheco I, 139. Olivares habe ihm auch einmal den Königl. Leibarzt geschickt!

des Königs konnte nicht ohne Einfluß bleiben auf seine Art zu malen, denn solche Herren, sagt Martinez, sehen mehr auf Raschheit als Güte der Arbeit; auch Philipp II, wenn er bei seinen Malern eintrat, fand meist, daß sie viel zu wenig fertiggebracht hatten[1]. Da die große Maxime der spanischen Könige war, zu tun wie die Vorfahren, und besonders der Kaiser getan hatten, so war dies Verhältnis eigentlich die Erfüllung einer Regentenpflicht: eine Vervollständigung der Ähnlichkeit mit den Ahnen; dieselben Anekdoten wiederholen sich nun.

DIE STADT MADRID

Velazquez war also und blieb bis an sein Ende Bewohner (vecino) Madrids. Als Diener des Königs erhielt er von diesem außer Gehalt auch freie Wohnung. Er hatte zwar ein Atelier im Palast, im östlichen Flügel. Aber die Stadtwohnung, die ihm der König damals gewährte, befand sich im Herzen des mittelalterlichen Madrid, unweit der Plaza mayor, im Hause eines Pedro de Yta[2], in der Straße der Concepcion Gerónima, die von der Toledostraße nach der von Atocha führt. Viel später, als Schloßmarschall erhielt er eine Amtswohnung in der östlich an den Alcazar stoßenden Casa del Tesoro. Philipp II, als er zur Ermunterung der Bautätigkeit den Hauseigentümern ungewöhnliche Vergünstigungen gewährte, hatte der Krone die freie Verfügung über ein zweites Geschoß jedes Hauses vorbehalten; deshalb gab es so viele einstöckige Häuser in Madrid. Dieses königliche Stockwerk verlieh er als aposento seinen Hof- und Staatsbeamten, den Räten und dem Personal der Gesandtschaften.

Jene Straße existiert noch heute, sie führt ihren Namen von dem Kloster der Hieronymitinnen (Monasterio de Monjas Jerónimas de la Concepcion de N[a] S[a]); von der gelehrten Oberkammerfrau der Königin, D[a] Beatriz Galindo, genannt La Latina, weil sie Isabella im Latein unterrichtete, im Jahre 1504 gegründet. Zu beiden Seiten des Hochaltars sah man ihr und ihres Gatten Francisco Ramirez Marmordenkmal im Renaissancestil. Diese Kirche ist in den letzten Jahren zerstört worden.

Des Malers täglicher Weg nach dem königlichen Palast führte ihn also über die von Phlipp III kürzlich neugebaute Plaza mayor durch die Calle mayor bis zur Plaza de palacio. Diese Calle mayor

---

[1] Jusepe Martinez, Discursos 43. Palomino III, 247.

[2] Mas se le carga el derecho que su Mg[d], tiene perpetuo en las casas de Pedro de Yta en la calle de la Concepcion Gerónima, que tiene de aposento el dho Diego Velazquez, Dokument des Palastarchivs.

war die große Pulsader; der Lieblingsaufenthalt der galanes, schönen Damen und Abenteurer jeder Ordnung. Hier vergaßen (nach Alarcon) selbst die Sevillaner ihre Alameda; sie ist das Indien der alten Welt, d. h. ein verkehrtes Indien, wo man sein Gold rasch wieder los wird[1].

Das Madrid der Zeit des Velazquez hat sich im Grundriß bis auf den heutigen Tag wenig verändert, wie ein Blick auf den großen Antwerpener Plan von 1656 zeigt. Nur neue Quartiere haben sich um diesen Kern gelegt. Schon damals hieß die Puerta del Sol der Nabel der Hauptstadt[2], war der Prado die Abendpromenade der feinen Welt. Dies Madrid ist eine Schöpfung Philipps II, seit 1561.

Das mittelalterliche maurische Magerit wird geschichtlich zum ersten Male genannt unter Ramiro II von Leon, der um 932 einen Angriff auf den festen Ort machte, der als Vorposten Toledos von Wichtigkeit war. Dieser Nähe der Hauptstadt und den reichen Jagdgründen verdankt es seine allmählich wachsende Bedeutung und die öftere Anwesenheit der castilischen Herrscher. Alphons VI hatte es 1083 endlich den Mauren abgenommen. In der Reisebeschreibung Leos von Rozmital (1466) wird es, als Station zwischen Getafe und Alcalá, mit einer Zeile abgefertigt[3]. In der Beschreibung des Pedro de Medina vom Jahre 1548[4], in der es heißt, daß der königliche Palast im Bau begriffen sei, ist dieser Stadt eine Seite (fol. 88b) gewidmet; ihre Merkwürdigkeiten bestünden in gesunder Luft, gutem Wein, Brunnen und Feuerstein (pedernal). In der zweiten Ausgabe (1595) nimmt es sieben Seiten ein. Noch im Jahre 1582 rühmt es Argote de Molina als guten Forst für Saue und Bären. Aber schon seit 1339 liest man auch von Tagungen der Cortes von Castilien im Saal des Alcazar. Im sechzehnten Jahrhundert vollzog sich dann die Umwandlung zur Großstadt in fieberhaftem Tempo.

Die Gesundheit des Klimas hatte einst Madrids Glück gemacht. Der Kaiser glaubte bei seinem ersten Besuch den heilsamen Einfluß des reinen trocknen Luftzugs dieses Tafellands auf seine gichtische

---

[1] Hoy en tu memoria acaba la alameda de Sevilla. Alarcon, Mudarse por mejorarse I. La Calle mayor, cosecha de toda la buscona gente. Tirso, Por el sotano y el torno I. Las Indias de nuestro polo, si hay Indias de empobrecer, yo tambien Indias la nombro. Alarcon, Las paredes oyen I.

[2] Es ombligo de la corte la puerta del Sol. Tirso, a. a. O.

[3] Leo von Rozmital, Ritter-, Hof- und Pilgerreise, Stuttgart 1844, 102. Id oppidum locis campestribus in colle jacet, non admodum amplum.

[4] D. Pedro de Medina, Grandezas y cosas notables de España. Sevilla 1548. Neue Ausgabe von Diego Perez de Messa, Prof. der Mathematik zu Alcalá, 1595.

Konstitution zu empfinden, er beschloß dort zu residieren. Diese Luft, der es seinen arabischen Namen verdanken soll[1], wurde durch die Winde von der Sierra de Guadarrama her und durch die mächtigen Wälder temperiert. Damals wählte man es zum Sommeraufenthalt; heute ist seine Luft unter allen Städten Spaniens die verderblichste. Die Wälder sind zur Zeit Philipps IV verschwunden. Schon im Jahre 1640 machte sich der Holzmangel fühlbar, man fand nötig, Baumpflanzungen vorzuschreiben, besonders an Flüssen, und führte das Sprichwort an, „daß die Franzosen an die Vergangenheit, die Italiener an die Zukunft, die Spanier nur an die Gegenwart denken".

Philipps II mathematischem Geist leuchtete die Lage „im Nabel seiner Reiche" ein. Der Neubau wurde mit spanischem Leichtsinn betrieben: die Linien der Straßen blieben dem Zufall überlassen; trotz des vorzüglichen Materials von Holz und Stein baute man eilfertig aus Lehm, wie man es noch jetzt in castilischen Landstädten sieht; und um die Luft rein zu halten, verzichtete man auf Abtritte. Daher war Madrid die schmutzigste und übelriechendste Stadt Europas[2].

Nach und nach verließ der Adel Toledo und Valladolid und baute sich hier Paläste[3]. Der leichte Verdienst lockte die erwerbende Klasse an; „mancher erdreistet sich (sagt Medina) zu dem Grafen Gevatter zu sagen, dessen Landgut er vor kurzem hinter dem Esel verlassen hatte". Aber da der Unterhalt für Menschen und Vieh aus weiter Ferne herbeigeschafft werden mußte, war das Leben schon unter Philipp II teurer als in Rom. Nachdem sein Sohn es noch einmal mit Valladolid versucht hatte, nahm unter Philipp IV die Bautätigkeit einen unerhörten Aufschwung. Die Fremden strömten herbei, vielstöckige Häuser mit Balkons an allen Fenstern erhoben sich, deren Insassen sich nicht kannten; man sagte, hier sei eine Wand von der andren weiter entfernt als Valladolid von Gent; wer morgens ausgehe,

---

[1] Madrid è nome arabico et vuol dire loco ventoso, d'aere chiaro, sottile, et sano, et di sito fertile. Venturini, Viaggio 1571 (Handschrift). Es muy sana el clima de M., por frio y seco. Tirso, En M. y en una casa I.

[2] Man goß den nassen Lehm zwischen Bretter, die man wegnahm, wenn er festgeworden war. „Non avendo necessarii ó latrine in casa, gittano tutto quello che noi solemo mandar per essi dalle strade, e dalle finestre avanti le loro porte, et dove passano, il che è pero di manco biasimo che'l veder come si veggono et per spesso gl'huomini, e talhora anco qualche femina far il loro agio publicamente per dette strade il giorno, mostrando arditamente la faccia come fossero della scuola di Diogene." Venturini, a. a. O. Tirso, Quien calla otorga I, 7 sagt, man werde krank von seinen nächtlichen Dünsten.

[3] Es infinita la nobleza che le habita: toda Castilla se pasa á la corte. Tirso, En Madrid y en una casa I, 8.

erkenne abends seine Straße und sein Haus nicht wieder[1]. In ähnlichen Hyperbeln schildern die Dichter die Raschlebigkeit: Frauen, Häuser und Trachten verwandeln sich vor unsern Augen; es gibt nichts dauerndes hier als den Wechsel. „Der große Mann der, kaum tot, abends fortgefahren wird, ist morgen vergessen; niemand hat Zeit deinem Sarg eine Erdscholle nachzuwerfen“[2]. Es versteht sich, daß die Damen das alles himmlisch fanden. Calderon läßt es uns sagen durch seine Eugenia: ihr ist der Staub, Kot und das Wagengerassel der Madrider Gassen teurer als der duftigste Blumengarten[3].

Verrufen ist die Charakterlosigkeit der baulichen Physiognomie des modernen Madrid, das z. B. aus alten Zeiten kaum eine bemerkenswerte Kirche besitzt, mit Ausnahme von S. Gerónimo im Prado (ihr Abbruch wurde neuerdings mit Mühe verhindert), dessen banale Straßen an die Nichtigkeit französischer Provinzialstädte erinnern. Aber im siebzehnten Jahrhundert hatte die spanische Hauptstadt einen anderen Reiz: ihren kosmopolitischen Zug.

Was dem Ankömmling zuerst auffiel war, in der Kapitale dieser streitbaren Monarchie eine ganz offene Stadt zu finden, ohne Mauern, Tore und Gräben. Die Mauern mit den 130 Türmen waren bei der Erweiterung nach und nach weggebrochen worden oder zerfallen. Daher vergleicht sie Gongora mit dem Nil, wie dieser keine Ufer für seine Gewässer, so leidet Madrid keine Mauern für seine Häuserexpansion[4]. Madrid war damals noch ein Mittelpunkt der europäischen Politik. Das Wachstum dieses Emporkömmlings, der das altehrwürdige herrliche Toledo verdrängte, fällt parallel mit der Zeit, wo Spanien aus seinen nationalen und von der Natur vorgezeichneten Grenzen heraustrat und einen Zug nach der Universalmonarchie nahm. Ein Hof, der seine Statthalter nach Flandern, der Lombardei, Neapel, Sizilien und Amerika schickt, muß ein weltstädtisches Wesen bekommen. Tirso nennt Madrid den „Universalplatz“, die „Weltkarte“, die „ganze Welt“. „Sie ist“, sagt Calderon, „ein Vaterland für jedermann, in ihrer kleinen Welt sind Eingeborene und Fremde gleich

---

[1] En Madrid Partos y Medos viven una casa misma, sin saber unos de otros. Calderon. No hay cosa como callar I. Está una pared aquí de la otra mas distante que Valladolid de Gante. Tirso, La celosa de sí misma I.

[2] Como se vive de prisa, no te has de espantar, si vieres metamorfosear mugeres, caras y ropas. A. a. O. Calderon, Los empeños de un acaso III. Lope, Al pasar del arroyo III. En M., sin ser Jordan, las mas viejas (casas) se remozan. Tirso, La celosa.

[3] Guárdate de la agua mansa I.

[4] Nilo no sufre márgenes; ni muros Madrid. Gongora, Sonetos heróicos 28.

geliebte Söhne.“ Die Spanier, von ihrem Land als dem „Schutz und Szepter der Welt“ träumend, waren stolz auf dies „edle Gasthaus aller Fremden“[1]. Die Madrider werden als gesprächig, höflich und gefällig gerühmt, dies überraschte in einem Land, in dessen Ortschaften sonst die Fremden mit Steinwürfen begrüßt zu werden pflegten[2]. Es hieß schon damals die „Sphäre“ nicht nur der Schönheit, sondern auch des verfeinerten Lebensgenusses[3]. Die Stadt am Mansanares war trotz ihrer unglücklichen Lage (ohne schiffbaren Fluß) eine Art Weltbazar, besonders für Luxusartikel. Pessimisten nannten es Neu-Babylon, wo die schärfsten Köpfe in der Vielheit der Sprachen verwirrt werden; das Hospital, wo man Sünden auffängt wie Beulen, und von Glück zu sagen hat, wer gesund herauskommt[4]. —

Da konnte es nun auch nicht an lebhaftem Kunstverkehr fehlen.

Kunstliebhaberei, Kunstverständnis, Kunstunterhaltung waren damals in Madrid bereits Überlieferung. Zu Philipps II Zeit gehörten die Kabinette und Ateliers der Italiener Pompeo Leoni und Jacopo Trezzo aus Mailand, mit ihren Münzen, Anticaglien, Gemälden und Handschriften zu den Sehenswürdigkeiten, an denen kein Fremder von Stand vorbeiging. Nach der Pause der zwei Jahrzehnte Philipps III, dessen geistige Nullheit auch hier einschläfernd gewirkt hatte, kam jetzt neue Bewegung in diesen Verkehr.

Vincenz Carducho hat in seinen Dialogen einige Andeutungen über die damalige Liebhaberwelt Madrids aufbewahrt (S. 333 ff.). Sein Buch erschien 1633, jene Schilderung aber muß früher aufgesetzt sein, da Monterey noch dort ist, der im Jahre 1628 nach Italien ging. Er hätte diesem Bericht noch mehr Interesse geben können, wenn er sich nicht, nach der wunderlichen Manier jener Zeit, gefürchtet hätte, Personen und Gemälde namhaft zu machen (por excusar ocasiones y celos S. 341).

---

[1] Basta che M. es tienda de toda mercaduría. — Como es plaza universal, ese nombre pueden dalle ... Es todo el mundo esta villa. Tirso, En M. y en una casa I, 8. A M., famosa corte, que la mapa del mundo es. Ders., La Villana de la Sagra I. Que es España amparo y cetro del mundo, noble hospedage de todos los forasteros Calderon, Amigo, amante y leal I. En Madrid, patria de todos, pues en su mundo pequeño son hijos de igual cariño naturales y extrangeros. Ders., El maestro de danzar I.

[2] La gente si trovò conversevole, cortese, et grata, Venturini, a. a. O.

[3] Madrid que es el cetro y la esfera de toda la lindura, el aseo, la gala y la hermosura. Calderon, No siempre lo peor es cierto II.

[4] Esta nueva Babilonia, donde verás confundir en variedades y lenguas el ingenio mas sutil. Calderon, Hombre pobre I.

Es hospital la corte, venturoso el que sano de ella escapa. Peganse como bubas pecados. Tirso, El pretendiente al reves. III, 10.

Auch hier ist der italienische Einfluß unverkennbar. Mehrere unter den kunstsinnigen Großen waren in Italien gewesen: der ehemalige Vizekönig von Neapel, Juan Alfonso Pimentel, Graf von Benavente; Juan de Tassis, Graf von Villamediana, der Oberpostmeister. Zwei Italiener gehörten zum Hofgesinde Philipps IV, der florentinische Bildhauer (besonders in Pferden) und Edle Rutilio Gaxi (er hatte den burgundischen Posten eines Acroy), von dem die Modelle zu mehreren Madrider Brunnen herrührten, und der schon genannte Römer Crescenzi.

Auf größtem Fuß, mit fürstlichem Luxus hatten ihre Paläste eingerichtet zwei Verwandte des Ministers, Monterey und Leganés. Das sind die, welche (wie Novo sagt) „Alcazare bauten für reiche Tapisserien und kostbare Kupferstiche nach den ersten Meistern von Brüssel und Rom“. Von Diego Mexía de Guzman, später Marques de Leganés, dem Schwiegersohn Spinolas, wußte man, daß er mit Widerstreben nach den auswärtigen Posten ging, die ihm ohne Verdienst und trotz Mißerfolgen zufielen, denn sein Herz hing an den Schätzen seines Hauses zu Madrid, — mit den seltenen Uhren und Spiegeln, den Sekretären von ausgesuchter Marketeriearbeit und dem Artilleriemuseum, den Gemälden und Lustgärten[1]. D. Emanuel de Fonseca y Zúñiga, Graf von Monterey errang sich in der Folge unter den Plünderern Neapels die Palme. „Wozu, ruft Novoa, dessen Werk den Haß atmet, so das Treiben dieser Günstlinge geweckt, hat uns Montereys Aufenthalt in Neapel gedient, als seinen Vorrat von Silber, Juwelen, Tapeten und Gemälden zu vermehren?“ Schon damals besaß er eine schöne Sammlung, darin eine Rötelzeichnung des Kartons der Badenden von Michelangelo.

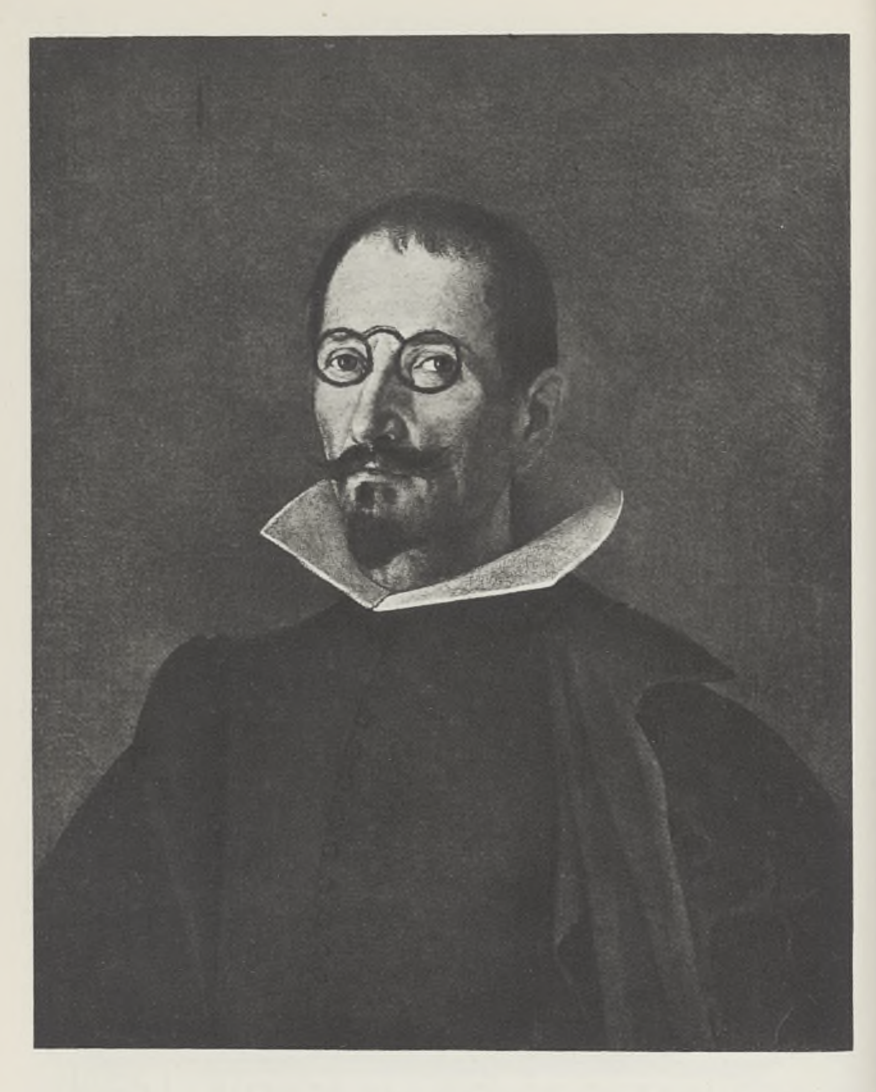
Der Geschmack der Sammler war noch in der Richtung unserer fürstlichen Kunstkammern: Waffensäle, venezianische Gläser (für die Gesandten der Republik ein Mittel die Herren vom Hofe geschmeidig zu machen), Sekretäre, flandrische Tapisserien, Medaillen, Kupferstiche, illuminierte Breviere, Zimmeraltärchen, kostbare Drucke, Elfenbeinschnitzereien (Espina), musikalische und mathematische Instrumente. Die Malerei anlangend war den Künstlern schon damals das Vorurteil für die Alten verdrießlich; „die Sense des Todes, sagt Carducho, muß erst das beglaubigende me fecit darunter setzen; die Sichtbarkeit der Person löscht das Verdienst des Werks aus“.

---

[1] Novoa in den Documentos inéditos 77, 97 und 390ff. Er ging als Gouverneur nach Mailand „con poco gusto suyo por volverle á desacomodar de la grandeza del domicilio, alhajas y verjeles alrededor de Madrid“.



Francisco Pacheco: Bildnis des Malers Luis de Vargas.
Zeichnung in Steinkreide und Tusche. Madrid, D. José Lázaro Galdeano.



Francisco Pacheco: Bildnis eines Santiagoritters. Richmond, Sammlung Cook.

Interessant ist seine Schilderung der Zirkel und Konversationen. In einem ungenannten Hause findet man sich abends zusammen, um Gemälde, Zeichnungen, Modelle, Statuen „mit viel Geschmack und Kenntnis zu besprechen und umzutauschen". Da zeigte sich eine Kennerschaft „aller Originale Raphaels, Correggios, Tizians, Tintorettos, Palmas, Bassanos", und auch der Lebenden. Die besten Künstler fanden sich ein, desgleichen Herren von Stande, die an solchem virtuoso divertimiento Geschmack fanden. Außer Gemälden sah man „Rüstungen und Degen berühmter Waffenschmiede, damaszierte Dolche, Arbeiten von Bergkristall, Schreibtische, Pyramiden und Kugeln von Jaspis und Glas". (Diese Kunst der Arbeit in deutschem Bergkristall und Halbedelsteinen hatte Jacopo Trezzo eingeführt.) Der Herr des Hauses war gerade damit beschäftigt, ein Tauschobjekt (unas ferias) zusammenzustellen, über das er mit dem Admiral von Castilien, D. Juan Alfonso Enriquez de Cabrera eine Verabredung getroffen hatte. Es bestand in einem Originale Tizians, sechs Köpfen von Anton Mor, zwei Bronzestatuen und einer kleinen Feldschlange. Der Admiral stiftete ihm dafür die gute Kopie eines Bacchanals von Carracci! Sie sahen dort auch eine Madonna Raphaels aus dem Kloster der Barfüßer-Carmeliterinnen in Valladolid, die Monterey gehörte, der sie nach Italien mitnehmen und restaurieren lassen wollte. Es war die noch heute dort in Kopien z. B. in Valladolid vorkommende Madonna della Rosa. (Prado 370.)

Diese Tauschgeschäfte müssen beliebt gewesen sein. Denn da man hier seiner Liebhabereien, Studien und Ansichten rascher müde wurde als anderswärts, so konnte man durch Ablassung eines Stückes, an dem man sich sattgesehen, ohne Kosten neues bekommen; besonders unter Leuten, bei denen Geldgeschäfte nicht standesgemäß waren.

Auch an andern Gelegenheiten gute Sachen zu erwerben, fehlte es in Madrid nicht. Nachlässe Verstorbener wurden von der Familie inventarisiert und taxiert; diese nahm sich heraus was sie behalten wollte, das übrige wurde im Hause zum öffentlichen Verkauf aufgestellt, mit angehefteten Preisen. Solche Almonedas fanden selbst nach dem Ableben der königlichen Personen statt; die größte, die es je gegeben, war die Philipps II, seit 1608. Sie zogen sich oft jahrelang hin. Man konnte hier die besten Sachen der Reichsten und Vornehmsten wiederholt und mit Muße in Augenschein nehmen. Der Graf Harrach, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zweimal als Gesandter an den spanischen Hof kam, gibt in seinem merk-

würdigen Tagebuch auch von diesen Almonedas Nachricht; im Lauf von fünf Jahren nennt er nicht weniger als zwanzig, fast alle von Adligen. Aus ihnen stammen mehrere Bilder der gräflich Harrachschen Galerie in Wien[1]. Die Preise überstiegen oft das Doppelte des Marktwertes, aber man konnte auch abhandeln, und nach Verlauf einiger Zeit wurden die Erben milder.

Neben denen, die aus Eitelkeit und Frondienst der Mode sammelten, gab es auch echte Liebhaber. Das lebhaft gefärbte Bild eines solchen entwirft Quevedo[2]. Juan de Espina war nach ihm das Muster eines Kunstfreunds, und dazu ein wahrer Philosoph. Feinheit und Gründlichkeit der Kenntnisse, Findigkeit und Ausdauer im Suchen; Nichtachtung der Preise (er hatte fünftausend Dukaten Einkünfte); Auswahl des „Unbezahlbaren“ und Geschmack in der Aufstellung, stete Offenheit des Hauses für Künstler und Gelehrte. „Er konnte jeden Gast fragen nach Geschmack und Beschäftigung, und dieser sicher sein, etwas für sich zu finden. Dort gewann man ebensoviel Stunden, wie man anderwärts verlor, und der Tag verging, ohne daß man die Schritte zählte.“ Ein tiefsinniger Grübler, galt er für einen Magier und ist als solcher auf die Bühne gebracht worden.

„Er allein bewahrte in seinen Gemächern Gemälde, so die Macht und Herrschaft der Nepoten in Rom und die Größe von Potentaten nicht aufzuspeichern vermochte; er hat mit großem Aufwand in seinem Haus das Seltenste vereinigt, was alle in den verschiedensten Provinzen besaßen; und jahrelang war dieses Haus ein Auszug (abreviatura) der Wunder Europas, zur großen Ehre unsrer Nation, aufgesucht von den Fremden, die oft vielleicht nichts weiter von Spanien erzählten, als die Erinnerung an ihn.“

In dasselbe Jahr, wo Velazquez nach Madrid übersiedelte, fällt der Besuch des Prinzen Charles von Wales, der dort vom 17. März bis zum 9. September verweilte[3]. Nach Lope de Vega

[1] In der Almoneda des lucchesischen Botschafters handelt er um einen Andrea und drei Tizians (10. März 1674); in der des Joseph Gonzalez kauft er 15 Stücke, „gar wohlfeil“ (27. Sept.); in einer ungenannten „ein Altarl mit zwei Türen“ aus der Schule Dürers (21. Mai); „in meiner Gasse die drei musizierenden Mädchen“ (Katalog 169, vom „Meister der Magdalenen“, vielleicht Clouet); in der des Peñaranda die Belagerung von Valenciennes von P. Snayers (23. Febr. 1677); etliche Bilder in der des Marques de los Velez (20. Jan. 1698). (Tagebücher des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach [im gräflich Harrachschen Archiv zu Wien], deren Studium mir Graf Harrach aufs liebenswürdigste gestattete.)

[2] Quevedo, Obras, Ausgabe von Guerra y Orbe, I, 219, hier zum ersten Male abgedruckt.

[3] Man s. meinen Artikel in der Deutschen Rundschau von 1883.

brachte er „mit merkwürdigem Eifer alle Gemälde zusammen die zu haben waren, er schätzte und zahlte sie mit übermäßigen Preisen". Jenem Espina sucht er denn auch sein Kleinod, die zwei Bände Handschriften mit Zeichnungen des Leonardo da Vinci abzulocken, aber ohne Erfolg; der Besitzer hatte sie nach seinem Tode dem König bestimmt; vierzehn Jahre später läßt der Graf Arundel danach forschen, der sie auch erhält. Diese stammten aus der Almoneda des Pompeo Leoni (gest. 1608), in der Andrés Velazquez einen kleinen (einen Fuß hohen) auf Kupfer gemalten Correggio davongetragen hatte, eine Madonna mit dem Kinde und dem hl. Joseph; der Prinz bot ihm vergebens 2000 Escudos; aber der König kaufte ihn selbst und machte ihn seinem Gast zum Geschenk[1]. Damals war die Almoneda des Grafen von Villamediana noch offen. Dieser Mann von glänzendem Geist war am 21. August 1622 auf Anstiften des Königs in seiner Kutsche erschossen worden, man weiß nicht genau, ob wegen seiner satirischen Gedichte von unerhörter Malice, oder infolge verwegener Galanterien mit der jungen Königin. Er war sechs Jahre in Neapel und Florenz gewesen, von wo er Gemälde, Waffen und Altertümer mitbrachte. Als der neuernannte Erzbischof von Burgos, Fernando de Azevedo sich in Madrid verabschiedete, schenkte er ihm einen Tizian von 1000 Escudos Wert, „damit er sich seiner in Burgos erinnere". Jener Verkauf fand statt an der Puerta del Sol, gegenüber S. Felipe el Real. Oft kam der Prinz in das Haus des D. Gerónimo Fures y Múñoz, eines Sammlers und Erfinders gemalter Sinnbilder (empresas), um dessen Kabinett von Bildern und Originalzeichnungen großer Italiener zu sehn. Dieser schenkte ihm acht Bilder und eine Anzahl kunstreicher Waffen. Aus Crescenzis Sammlung erhielt er später durch Cottington ein Gemälde Rossos, den Streit der Musen und Pieriden (im Louvre) für 400 Dukaten. Der Prinz fand auch an spanischen Malern Geschmack. In seiner Sammlung kommen Stilleben vor von dem als Blumenmaler sehr geschätzten, jetzt verschollenen Juan Labrador (gest. 1600); ferner ein Nachtstück der „Hirten" von Pedro Orrente.

Gelegenheit gute alte Sachen aus Privatbesitz zu sehen, gaben die großen Kirchenfeste, wie Fronleichnam und S. Johannis. Da wurden die Balkons mit Tapisserien behängt, im Erdgeschoß kleine, von der Straße aus sichtbare Altäre errichtet, geschmückt

[1] Khevenhiller, Annales Ferdin. X 333. In einem Ms. des Brit. Mus., Observations concerning pictures & paintings in England 1650 & 52, wird dieser sbozzo als in Mr. Bayleys Besitz befindlich erwähnt, nebst der „Schule des Amor". Vielleicht ist es das Bild in Petworth. Waagen, Treasures III, 43.

mit Blumen, grünen Zweigen, Gemälden, Paramenten und Lichtern, vor denen man sang, spielte und tanzte.

HOF UND PALAST VON MADRID

Velazquez gehörte nun zum Hof des Königs von Spanien, er war dessen Hausgenosse geworden. Seine Existenz war fortan in den unabänderlichen Gang dieses Hoflebens hineingezogen, das sich mit der Regelmäßigkeit der Himmelskörper zwischen Palast und Villa, Festen und Ceremonien in Madrid, Landlust und Jagd im Pardo, Escorial, Balsain und Aranjuez abspielte. Denn „der spanische König weiß Tag für Tag, was er in seinem ganzen Leben tun wird". Seine Ruhe und Freiheit hatte er für immer hingegeben; nur in Italien hat er sie vorübergehend wieder gefunden. „Rasch leben und langsam sterben" hieß es hier, und die Haupterlebnisse waren Enttäuschungen — desengaños de palacio! (Calderon[1]).

Allen die ihm dienten gab Seine Majestät in Palast und Stadt Wohnung und Kost, bis auf die Wachen, an tausend Personen. Sie erhielten aus den Speisekammern täglich ihren Mundvorrat: Fleisch, Geflügel, Wildbret, Fisch, Schokolade, Früchte, Eis, Brot und Öl, Kerzen und Kohlen. Sie kosteten ihn jährlich eine Million Escudos; bloß die Wachskerzen angeblich 60000 Dukaten.

„Der spanische Hof, schreibt ein Reisender jener Zeit[2], ist kein Hof im Sinn des französischen und englischen; er ist ein Privathaus und führt ein abgeschlossenes (serrée) Leben." Die Habsburger haben, als Erben und Nachfolger des Hauses Burgund, bis zum Untergang der Linie die Ordnung dieses Hofs beibehalten, die sehr verschieden war von der alten, einfachen und billigen Hofhaltung der kastilischen Monarchen. In Madrid lebte der Hof Philipps des Guten und Karls des Kühnen fort, in seinen Satzungen, Ämtern und in seiner Prunkliebe. Der Monarch speiste allein, die Königin und jeder Infant hatten ihren Hofstaat, ihre „Familie" für sich[3]. Ein Abteil des Hofes hieß Casa de Borgoña; Rechnungen und Bücher des Palastes

---

[1] Alto: somos de palacio?
Trasnochar, ir á dormir
al amanecer, y morir despacio.
(Alarcon, Los favores del mundo. II, 2.)

[2] Boisel, Journal du Voyage d'Espagne. Paris 1669. 4⁰, 178. Im Jahre 1659 angetreten. Relazione di Spagna 1605, Magliabechiana 5077. 60.

[3] Zane, Relazione di 1659.

wurden nach burgundischer Art geführt, die Namen der Hofchargen waren zum Teil burgundisch[1].

Diese Ämter wurden nicht gekauft, sondern vom Könige geschenkt. Sie waren die Ziele des Ehrgeizes verschiedener Grade, sie zogen den Adel von seinen Schlössern in die Hauptstadt. Die Spanier alten Schlags hatten die Einführung dieses fremdartigen und kostspieligen Hofwesens anfangs nicht ohne Ärgernis mit angesehn. Noch im fünften Jahre Philipps II wagten die Cortes von Kastilien vorzustellen: „Euer Haus von Burgund ist mit so übermäßigen Ausgaben verknüpft, daß man mit selbigen ein Reich erobern könnte; sie verschlingen den größten Teil der Renten des königlichen Patrimoniums. Das Schlimmste aber ist der Schaden und Nachteil fürs Reich: die Gebräuche und Sitten Kastiliens werden vergessen und des spanischen Volkes Kräfte so geschwächt, erschöpft und ausgesogen, daß es Ew. Maj. jetzt nur noch wie der Pelikan mit seinem Herzblut dienen kann." —

Der Name des alten Alcazar von Madrid wird oft im Lauf dieser Erzählung genannt werden. Ihr Held ist über ein Menschenalter lang seine breiten und engen Treppen auf- und abgestiegen und hat seine endlosen Gänge durchmessen; ein großer Teil seiner Werke war für dessen Gemächer bestimmt; er hat ihre künstlerische Ausstattung geleitet.

Der Leser wird also gern in diesem, durch den großen Brand des 24. Dezember 1734 untergegangenen Gebäude etwas orientiert sein. Denn dies ist der Palast, in dessen nordwestlichem Turm Franz I gefangen gehalten wurde und den Besuch seines Besiegers empfing; wo die Tragödie des Don Carlos verlief und das Testament des letzten Habsburgers unterzeichnet wurde, das den Thron Carls V dem Enkel Ludwigs XIV überantwortete. Wenn das von dem Turiner J. B. Sacchetti seit 1737 auf derselben Stelle, in derselben imposanten Lage am Westende der Stadt neuerbaute Bourbonenschloß durch Einheit des Plans und prunkvollen Stils das alte weit übertrifft, so entbehrt es doch des nationalen Charakters und ist arm an geschichtlichen Erinnerungen. Seit es dem Museum seinen Gemäldeschatz abgegeben hat, gehört auch das Innere nicht mehr zu den ersten Merkwürdigkeiten der spanischen Hauptstadt.

Die Gründung des Alcazar von Madrid verliert sich in die

[1] Sumiller de corps (Oberkammerherr), s. de cortina (S. o. 125), s. de la cava (Oberschenk), s. de paneteria (Oberküchenmeister), guardamangel und contralor (Hofküchenschreiber); grefier (Hofzahlmeister, ugier de vianda, portero de mayson, acroy.

Nacht der maurischen Zeiten. Seit alter Zeit sind die kastilischen Könige gelegentlich in ihm abgestiegen, wenn sie im Pardo jagten. Der Alcazar war ihr Jagdschloß, und zugleich feste Burg, im Westen durch den Abhang nach dem Mansanares, an den übrigen Seiten durch Graben und Mauern geschützt. Seit dem zehnten Jahrhundert haben ihn die Stürme der Reconquista, später die Bürgerkriege umtost. Peter der Grausame hat ihn, wahrscheinlich im prunkvollen Mudejarstil Sevillas, neu gebaut; er litt durch Brand und Erdbeben. Dann hat ihn der vielbedrängte, den Thron entwürdigende Enrique IV zuerst dauernd bewohnt (seit 1456) und ihm die zugleich feste und wohnliche Gestalt gegeben, in der er auf die Habsburger überging. Isabella ist hier geboren, am 22. April 1431. Während ihrer Kämpfe um die Krone spielt er eine Rolle: Vierhundert Mann unter dem Marques von Villena behaupteten ihn 1476 gegen ihr Heer unter dem Herzog von Infantado. 1477 hielt sie mit Ferdinand ihren Einzug. Zum letztenmal hat er einen Sturm ausgehalten, als die Comuneros ihn besetzt hielten (1520 bis 1521).

Diese Feste von Madrid reihte sich im Plan ganz den spanischen Schlössern des Mittelalters an. Ein Viereck mit großen runden Ecktürmen und Höfen, nach außen schmale Galerien mit Erkertürmchen, von spitzen Helmen bekrönt, unregelmäßigen kleinen und einer großen Fensterreihe mit Balkons, nach innen die Wohnungen und Säle, die ihr Licht von den offenen Terrassen (Loggien) des Hofs empfingen.

Als der Kaiser nach Niederwerfung des Aufstands der Gemeinen in Madrid zu residieren beschloß, ordnete er einen zeitgemäßen Umbau an; er selbst bewohnte den Palast in der Stadt, an dessen Stelle später seine Tochter Juana, die Witwe des portugiesischen Prinzen, Kloster und Kirche der Descalzas Reales (königliche Barfüßer-Nonnen) gegründet hat. Jener Umbau, begonnen von Alonso de Covarrúbias aus Toledo, fortgeführt von Luis de Vega ist erst von dem Sohne, seit 1543 Regent, und vom Enkel zu einem gewissen Abschluß gebracht worden[1]; der innere Ausbau der großen Gemächer und ihre Ausstattung blieb unserm Philipp IV vorbehalten. Diese modernisierte Burg ist das habsburgische Schloß, der „Alcazar der Philippe", der zwei Jahrhunderte bestanden hat.

Die erhaltenen Stiche zeigen das Werk und den Stil der neue-

[1] Deshalb heißt es in der Inschrift, die auf den Grundstein des Neubaues von 1738 kam: Aedes Maurorum quas Henricus IV composuit Carolus V amplificavit Philippus III ornavit ignis consumpsit etc.

ren Zeit in den beiden Höfen und in der Haupt- oder Südfassade. Am meisten bekannt und bewundert war die große, regelmäßige Südfront, die Philipp II geplant hat, aber in Anspruch genommen durch den Escorial, seinem Sohn auszuführen hinterließ: queriendo dejar algo que hacer al príncipe. Nur den nordwestlichen Turm (torre dorada) hat er aufgeführt. Den Zustand des Alcazar gegen das Ende seiner Regierung veranschaulicht eine Zeichnung Antons van den Wyngaerde[1], wo jener Turm bereits fertig dasteht, während die Front noch die mittelalterliche Anlage — mit zwei mächtigen das Portal einschließenden Tortürmen — zeigt. Der imposante Ostflügel, später durch den Anbau der Casa del Tesoro völlig verdeckt, mit seinen breiten Balkonfenstern, ohne Gliederung der Wand, erinnert an den Venezianischen Palast in Rom und die Appartamenti Borgia im Vatikan. Der Neubau der Südfront bestand in deren Erweiterung durch einen parallelen, seine Tiefe verdoppelnden Anbau. Dies verrät uns ein Blick auf den Grundriß: die unverhältnismäßig starke, die Doppelflucht der dortigen Gemächer scheidende Zwischenwand war die frühere Außenmauer. Die Gemächer dieser neuen Südfront sind die großen Prachtsäle, aposentos principales, wie sie Philipp II nannte, von denen bei der Aufstellung der Gemälde so oft die Rede ist: die Südgalerie oder Saal der Königin, auch Saal der Bildnisse genannt, über dem Garten der Kaiser; der „Neue“ oder Spiegelsaal über dem Haupttor; der zuletzt erbaute achteckige oder Kuppelsaal (Sala ochovada), die Tribuna.

Der Alcazar Heinrichs IV ist in diesem Neubau noch zu erkennen. Zwei der berühmtesten Säle des Schlosses, jene achteckige Tribuna, und der „Saal der Furien“ (von den vier Unterweltsbildern Tizians), waren die alten Gemächer der beiden gewaltigen Tortürme, die damals in die Südfront verbaut wurden. Der östliche ragt noch über das Kranzgesims hervor.

Während dem vom Westen der Hauptstadt sich Nähernden, über dem steilen, wüsten, von Regenströmen zerrissenen Abhang nach dem Mansanares und dem Park zu eine turmreiche, trotzige, mittelalterliche Bastille entgegenragte, sah der von der Stadt aus, durch die Calle mayor über den Palastplatz (jetzt plaza de armas) Kommende die vornehme, ganz regelmäßige Fassade eines Cinquecento-Palastes, wie er paßte für das Fürstenhaus einer loyalen Residenz. Nur wenige Hellebardiere fand man am Tor, denn der spanische König ist hinreichend ge-

[1] Der Königl. Palast der Habsburger in Madrid. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VI. 1894.

schützt durch sein treues Volk. Jener große freie Platz war das Werk Philipps II. Er hatte den bis dahin von engen Gassen, Privatgärten und zwei Kirchen eingeschlossenen Alcazar weithin freigelegt. Die Kirche S. Gil war wegversetzt worden; S. Miguel de la Sagra erstand neu in der Palastkapelle. Diesen Palastplatz begrenzten nach Süden die Marställe; der einzige von den Bauten Philipps II stehngebliebene Rest; die heutige Rüstkammer (Armeria) gehörte zu diesen Cavallerizas.

Die moderne Front war aus weißen Hausteinen aufgeführt und von zwei mächtigen, viereckigen und vierstöckigen Pavillons aus Ziegelsteinen flankiert, deren westlicher von dem genannten König, der östliche (la Torre de la Reina) erst zur Zeit der Minderjährigkeit Carls II aufgeführt wurde. Ein breiter, dreifenstriger Portaleinsatz mit Giebel im Herrerastil teilte die Fassade in zwei Hälften von zwölf Fensterachsen. Über dem Erdgeschoß mit kahlen Mauern und stark vergitterten Fenstern erhoben sich zwei Stockwerke, beide reich gegliedert durch Pilaster, Fensterverkleidungen und -verdachungen von weißem Marmor, nebst vergoldeten Balkons: das Werk Philipps III.

Die Palastkapelle S. Miguel schied die zwei großen Höfe und die beiden Hauptkörper: die Wohnungen des Königs und der Königin. Man trat oder fuhr durch einen gewölbten Gang (zaguan) in den ersten, östlichen, größeren Hof. Hier lagen unten die Wohnungen des Kronprinzen, der Infanten und der Guardajoyas; oben die Gemächer der Königin und der Prinzessinnen, die besten Zimmer des ganzen Baus. Dann trat man in den zweiten Hof der Wohung des Königs. Diese Höfe machten Fremden den Eindruck klösterlicher Kreuzgänge. Die schmalen Bogen der untern Halle ruhten auf leichten jonischen Säulen von grauem Marmor, die obere Galerie hatte flaches Gebälk, wie im Palast zu Valladolid. Der Stil gehört den dreißiger Jahren an, es ist noch der leichte, bramanteske des Covarrúbias, sehr abweichend von den schweren Arkaden, die Philipp II im Escorial einführte.

Im zweiten Hof war der Verkehr öffentlich und sehr belebt. Seine Hallen waren von Kram- und Bücherbuden, Juwelierläden besetzt; auch Maler stellten hier ihre Sachen aus[1]. Dazwischen strömte alles aus und ein, was in den Ratssälen zu tun hatte. Denn im unteren Geschoß lagen die Geschäfts- und Audienzzimmer der zehn Räte von Kastilien und Aragon, Italien, Portugal und Flandern; des Staatsrats, des Ordensrats u. a. Von ihnen hieß der Hof el patio de las covachuelas (eigentlich

[1] Palomino, Museo III, 428 Lorenzo de Soto.

Kellerchen). Dahinter lag die königliche Sommerwohnung (cuarto bajo de verano). Eine breite Treppe (scala maestra) von demselben grauen Marmor, mit enggestellten dünnen, blauen und vergoldeten Balustren führte nach dem stillen vornehmen Stockwerk (cuarto y aposento de S. M.; cuarto alto). Man betrat zuerst (im Nordflügel) die Säle der Wachen (Sala de guardias), der spanischen, der deutschen, der burgundischen und wallonischen oder Bogenschützen (archeros). Sie lagen zwischen der oberen Loggia des Hofs und dem langen schmalen Saal der Nordgalerie (galeria del cierzo). Diese Galerie endigte in dem nordwestlichen Turm, den König Franz von Frankreich bewohnte, später Turm des „Hermaphroditen“ genannt.

Hier an der Westseite begannen dann die großen Staatszimmer: der Saal der Consultas, der Audienzsaal, der Speisesaal, die „Audienz des Präsidenten“. Hier tagten die Cortes, der König beriet mit dem Rat von Kastilien, empfing und hörte die Gesandten und Kardinäle, verlieh den Orden des goldenen Vließes und ernannte die S. Jagoritter, empfing den Eid der Vizekönige und capitanes generales, wurde morgens vom Nuntius und den Gesandten zum Gang in die Messe erwartet und nahm die Fußwaschung und Speisung des Gründonnerstags vor[1]. Nach dem Hof zu lag die Antecamara, früher war hier auch die Guardaropa. Im Westflügel befand sich die königliche Winterwohnung. Für ihre Gemächer war die alte Westgalerie zum Teil verbaut worden. Graf Harrach sagt, sie habe „schlimmen Eingang und lauter kleine Zimmer“. Sie war geschmückt mit Fresken, Tapisserien und vergoldeten Decken; Fußboden und Lambris mit Azulejos bekleidet. Sie reichte bis zu dem südwestlichen goldenen oder Bibliothek-Turm (torre dorada, torre de despacho). Hier aber atmete man auf: eine überraschende Ansicht von Stadt und Ebene eröffnete sich; hier hatte sich Philipp II wohnlich eingerichtet.

Zwischen dem Hof und den modernen Prachtsälen der Südfassade lag der längste Saal des Schlosses, die alte Südgalerie oder der Komödiensaal (170×35 kastilische Fuß), bestimmt für Feste, Maskeraden und die öffentliche königliche Tafel; daher „Sala de fiestas publicas“ genannt. Später wurde im Osten abgetrennt die pieza del cancel, wo die Königin mit ihren Damen die Messe hörte, denn sie lag vor der Kapelle; sowie das Schlafgemach der Majestäten. Es folgte ein quadratischer ge-

---

[1] Geron. de Quintana, Historia de la Antigüedad, Nobleza y Grandezas de Madrid. M. 1629. p. 231. Mesonero Romanos, El antiguo Madrid I, 135ff. M. 1881.

wölbter Saal, an seiner Decke die früher der Königin Maria von Ungarn gehörenden vier Unterweltsbilder Tizians: die Pieza de las furias. Sie gehörte schon zu den Gemächern der Königin.

Die vornehmen Italiener, welche den Palast zu Philipps II und III Zeit sahen, sprechen sich nicht sehr günstig aus über den Gesamteindruck des Innern. Man merkte den Räumen die Anpassung an den mittelalterlichen Bau und die spanische Neigung zum Dunkel an. Venturini meint, es sei kein einziges gutes Zimmer darin, umgekehrt wie in den Palästen Roms, wo es kein schlechtes gäbe. Namen wie pieza oscura deuten auf einen Hauptmangel. Durch Türen, an deren Sturz man in kurzen lateinischen Inschriften die Namen Carl V und Philipp II las[1], mit den Jahreszahlen 1539 und 1561, trat man in Zimmer, die ihr spärliches Licht bloß durch die Tür von der „Terrasse" des Hofs empfingen, oder durch ein einziges, kleines, hohes Fenster; manche waren niedrig und ganz dunkel, und alle von „geringer Architektur".

In der Richtung nach Osten schlossen sich an den Alcazar die Wirtschaftsgebäude, Küche, Bäckerei (um den patio de las cocinas), und das Schatzhaus (Casa del Tesoro), wo die Wohnungen und Ateliers der Künstler waren. Der Gesamtkomplex enthielt fünfhundert Wohnräume. —

MALERISCHE AUSSTATTUNG DES ALCAZAR

Was wir von den Geheimnissen des untergegangenen Alcazar erfahren möchten, wäre seine künstlerische Ausstattung in der Zeit, wo Velazquez dort waltete. Denn unter seiner Leitung fand die durchgreifende Umgestaltung statt, die aus diesem Schloß einen Kunsttempel schuf, der sich der Galerie des Großherzogs von Toscana an die Seite stellen konnte. Die Grundzüge der von ihm vorgefundenen Einrichtung waren etwa folgende:

1. Der vornehmste Wandschmuck nach damaligen Begriffen waren die figurierten Tapeten und die paños historiados. Die Spanier des Mittelalters behingen ihre Prunkzimmer mit in Wasserfarben bemalten Tüchern (sargas). Die Wandmalerei galt nur als notdürftiger Ersatz. Die Bedürfnisse der königlichen Schlösser wurden fast allein durch die flandrischen Werkstätten

[1] CAROLVS QVINTVS. ROM. IMP.
HISPAN. REX.
MDXXXIX.

von Arras, Brügge und Brüssel bestritten. Beschreibungen spanischer wie portugiesischer Paläste dieser Zeit schildern oft die in Sälen, Galerien und Kapellen aufgehängten flandrischen Tapisserien von Seide und Gold. Den Höhepunkt erreichte dieser Luxus um die Mitte des Jahrhunderts unter Carl V[1]. Diese Art des Zimmerschmucks hatte den Vorteil der Beweglichkeit: sie gingen nicht wie Fresken mit den Mauern zugrunde, sie konnten im Sommer abgenommen und zusammengerollt werden, die kostbarsten wurden für besondere Feste reserviert und auf Reisen mitgenommen. Lope, scherzhaft über ihren Ursprung philosophierend, meint, sie sollten warnen, daß im Palast die Wände Ohren haben[2]. Von dem Reichtum der im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert eingeführten und bestellten flandrischen Tapisserien gibt der noch jetzt vorhandene und bei Festen zur Verwendung kommende Vorrat einen Begriff. Beim Tode Carls II wurden sie unter 93 Nummern, meist Serien, inventarisiert. Diese Schätze setzten fremde Gäste in Erstaunen; Grammont nennt sie in seinen Memoiren „viel schöner als die der Krone Frankreichs" und gibt ihre Zahl auf achthundert an. Er sagte später einmal zu Philipp V, er möge deren vierhundert verkaufen, um seine Soldaten (oder Schulden) zu bezahlen; er würde noch genug behalten für vier Schlösser wie das seinige[3].

Bei großen Kirchenfesten, beim Fronleichnamfest oder wie z. B. am 21. Juli 1624 bei Gelegenheit eines Ketzergerichts, schmückten sich die großen Höfe und Korridore des Palastes mit diesen Tapisserien. Dazwischen ließen die königlichen Personen Altäre aufbauen, für welche die Schatzkammer ihre Silber- und Goldgefäße, Kassetten und Tischchen von edlen Steinen entleerte, die Orden der Hauptstadt, ja die Kirchen Toledos und der Escorial beisteuern mußten. Venturini sah in der Guardaropa u. a. „Stöße (cataste) indischer und vlämischer Tapeten" längs den Wänden, daneben Holzmodelle spanischer Städte, ein Magazin von Ebenholz und rot ausgeschlagene, gold- und perlengestickte Sessel. Jene vergegenwärtigen die Wandlungen des altniederländischen Stils von Roger van der Weyden bis zum

---

[1] Le loro case da poco tempo in quà sono assai ornate di tapezzerie. Badoer, Relazione di Spagna 1557.

[2] ? De qué piensas que nació Hacer figuras en ellas?
De avisar de que tras dellas Siempre algun vivo escuchó.
Lope, El perro del hortelano II, 3.

[3] *Vgl. Los Tapices de la Casa del Rey N. S. Notas para la historia de la Coleccion y de la fabrica por Elias Tormo Monzo y Fr. Sanchez Cantón. Madrid 1919.*

Eindringen der italienischen Cartons und weiter. Für jedes Bedürfnis war gesorgt; es gab religiöse symbolische Darstellungen, Moralitäten, Allegorien, Passions- und Apostelgeschichten; Patriarchen- und Römerhistorien; mythologisch-erotische Szenen. Endlich die Großtaten des Hauses, den Feldzug Carls V nach Tunis und die Campagnen des Erzherzogs Albrecht. Graf Harrach sah in der Palastkapelle die Apokalypse, im Komödiensaal Tunis, in des Königs Winterwohnung die Passion von „A. Dürer" und „sehr schöne und gute" von Raffael[1].

2. Im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert hatte durch Italiener die Freskomalerei Eingang gefunden, wurde aber erst unter Philipp II in umfassender Weise verwandt; unter dem vierten Philipp ist sie erloschen. Carl V hatte 1546 den Peinador in der Alhambra durch Julio de Aquiles und Alexander Mayner im römischen Groteskengeschmack des Johann von Udine ausmalen lassen: diese Dekorationsweise liebte auch sein Sohn. Wäre er nicht durch den Escorial abgelenkt worden, er würde wohl das ganze Schloß mit solchen Fresken ausgestattet haben. Eine freilich verworrene Beschreibung des von ihm bevorzugten westlichen Flügels des Alcazars hat der Maler Vincenz Carducho aufbewahrt (Diálogos 345 ff.). Der König verwandte hier seine Italiener aus der Escorialkolonie, Romulo Cincinato, den Bergamasco, Patricio Caxesi; die leitende Hauptrolle aber war dem Andalusier Gaspar Becerra aus Baeza zugefallen. Von ihm war der im Loggienstil bemalte Gang vom Audienzsaal zur Westgalerie, und das Zimmer der „Vier Elemente". Einen günstigen Raum für solche phantastische Erfindungen gaben die halbkreisförmigen Erkergemächer dieser Galerie, nach dem Parke zu. In einem ihrer Cubos hatte Becerra die Sieben freien Künste gemalt, er enthielt das Bauarchiv des Königs in vergoldeten Nußbaumschränken. Einige Säle im Pardoschloß und die „untere Zelle des Priors" im Escorial (von Cincinato) geben noch heute eine Vorstellung von dieser Art Zimmermalerei. Die größte Pracht aber entfaltete der italienische Geschmack im goldenen Turme. Seine Wände waren bekleidet mit Stuck „weiß wie Alabaster" und Gold; die Stockwerke durch eine bequeme Wendeltreppe verbunden; in einem Zimmer sah man ovidische Verwandlungen. Hier befand sich die Bibliothek kastilischer, französischer und italienischer Werke[2]. Es

[1] Tagebuch; 3. Mai 1674, 4. März 1675. Er meint die Geschichten der Apostel.

[2] Hier sah man die Bildnisse von Aristoteles, Cicero, Attila, Muley Hazan von Tunis, Scanderbeg, Kolumbus, Magellaes und viele Prälaten.

war der Lieblingsaufenthalt des Königs in Madrid, sein Blick beherrschte von da die getreue Residenz wie die Ebene mit den alten Jagdgründen, bis zum Escorial und dem Guadarramagebirge.

3. An Staffeleibilder war in dem dekorativen System der damaligen Architekten wenig gedacht worden. Man scheint sich nur langsam mit der Vorstellung vertraut gemacht zu haben, Tafelbilder, Ölgemälde zum vornehmsten Schmuck der Gemächer zu wählen, sich in den bewohnten Räumen mit dem Besten was man besaß zu umgeben. Die kostbaren, hochgeschätzten Stücke wurden mehr aufgehoben als aufgestellt: wie die Werke der Edelmetall- und Kleinkunst blieben sie in Kabinetten verschlossen.

Nach dem beim Tode Philipps II verfaßten Inventar befanden sich die Gemälde in den beiden Räumen des Guardajoyas (Kronjuwelenkammer), in der Contaduria (Rechnungskammer), und in dem Schatzhaus (Casa del Tesoro). Sie zerfallen in zwei Klassen, Andachtsbilder und Porträts. Die pinturas de devocion, unter denen das Altarbild der Palastkapelle, die Cocxyensche Kopie des Genter Altarwerks obenan steht, sind meist Triptychen, Retablos der altniederländischen Schule, Votivbilder, deren schon Isabella die Katholische einen Schatz gesammelt hatte[1]. Die wenigen italienischen sind von Tizian: die Dolorosa und das Eccehomo auf Probierstein, die hl. Margaretha mit dem Drachen, der Sündenfall. Andere waren in der Kapelle und den kleinen Oratorien des Palastes.

Die zahlreichen Bildnisse stellen Mitglieder des Hauses und verwandte oder berühmte Fürstlichkeiten der Zeit dar, nebst einigen Feldherrn und Hofnarren. Die besten waren von Tizian, Antonio Mor und Sanchez Coello. Jene Meisterwerke venezianischer Bildniskunst, Tizians Carl V zu Pferd, später die Hauptzierde des Spiegelsaals und von den Gesandten in den Berichten über ihre Audienzen gepriesen, die Bildnisse Philipps mit dem Infanten Fernando nach der Schlacht bei Lepanto, Carl V mit der Dogge, standen im Schatzhaus. Dazwischen sah man die Sueños des Hieronymus Bosch, die der König so vollständig gesammelt hatte, und antike Köpfe.

Mit diesen Stücken aber war der Gemäldevorrat noch lange nicht erschöpft. Eine ziemliche Menge, wovon freilich wenig übrig geblieben ist, erhielt eine bescheidene Bestimmung: zur

---

[1] Aus der Capilla Real von Granada. In A. Schnütgens Zeitschrift für christl. Kunst 1890. 208ff. *Vgl. auch M. Gomez Moreno, Un trésor de peintures inédites du XVme siècle à Grenade, Gazette des Beaux Arts 1908, 289ff.*

Belebung der Gänge und Galerien des Schlosses, wenn im Sommer die Tapisserien entfernt wurden. Diese aber wählte man nach Gesichtspunkten der Belehrung, Erheiterung und Erinnerung: Schlachten und Triumphzüge, Jagden, Städtebilder und Kuriositäten. Ein deutscher Reisender sah im Mai 1599 in der Nordgalerie und dem Komödiensaal Ansichten der großen Städte des Reichs und Flanderns sowie der Lusthäuser von dem seit 1561 dort ansässigen Anton van den Wyngaerde (de las Viñas). In jener u. a.: die Schlacht bei Mühlberg mit der Passierung der Elbe; die Schlacht bei Alcacer Quibir, wo Don Sebastian und sein portugiesisches Heer unterging, die Bildnisse des Königs, seines Oheims Ferdinand und des Don Carlos, die Könige Emanuel und Sebastian von Portugal, den Landgrafen von Hessen, den Conquistador D. Pedro Melendez, und venezianische Schönheiten. Im Komödiensaal den Einzug Carls V in Rom, seine Schlachten, den Einzug Albas in Portugal[1].

Eine große Zahl endlich wurde auf den Treppen und in den langen geheimen Gängen untergebracht. Diese pasadizos sollten Seine Majestät in Stand setzen, unsichtbar zwischen den entferntesten Punkten des Gebäudekomplexes zu verkehren, oder hinein und heraus zu kommen, z. B. in die Gärten. Man liest, daß Philipp II seine Maler, Mor und Coello, in der Casa del Tesoro im Schlafrock (batas) zu überraschen pflegte. Sein Enkel ließ sich auf den Rat des Jesuiten P. Florentia sogar Gänge zimmern, die zu Horchekammern (escuchas) neben den Ratssälen führten. Diese unzugänglichsten von allen Wänden des Palastes waren zur Vertreibung allerhöchster Langeweile durch unabsehbare Reihen oft wertvoller Gemälde belebt. Der längste dieser Gänge war der aus dem Palast über Straßen und Plätze nach dem von der Königin Margaretha gegründeten Kloster der Encarnacion, vergleichbar dem berühmten Korridor von den Uffizien nach dem Pitti; er enthielt im Jahre 1700 490 Gemälde. Die königlichen Damen verrichteten dort ihre Andacht; die Priorin war eine Person von Gewicht, und mischte sich gelegentlich in die Politik[2].

Ein Beispiel ist jedoch vorhanden, eine von wenigen gesehene Anlage gab es in dem Schloß des „Dämons des Südens", wo man

---

[1] Reisebeschreibung des „Diego Cuelbis" aus Leipzig, vom Jahre 1599. Handschrift im Britischen Museum.

[2] Sie führen die Namen Pasadizo angosto hasta S. Gil; Pasadizo sobre el consejo de órdenes; Pieza angosta sobre el panadero (Bäckerei); sobre las cocinas de los hospedajes; Paso que hay de este pasadizo á la escucha del consejo de órdenes.

sich nach den Villen Roms versetzt glaubte, und Meisterwerke italienischer Farbenkunst den Platz gefunden hatten, den sie verdienten.

Auf einer Terrasse unter der Südgalerie und dem goldenen Turm lag der „Garten der Kaiser", ein Parterre mit Springbrunnen, so genannt nach marmornen Kaiserbildern von Caesar bis auf Domitian, sämtlich doppelt. Die eine Serie, Halbfiguren, Kopien römischer Bildhauer nach Antiken (denen noch Carl V beigesellt war) war, nebst der Bronzekopie des Dornausziehers, ein Geschenk des Kardinals Gio. Ricci von Montepulciano (1561) und von den Künstlern selbst nach Madrid gebracht worden. Die andere Serie hatte der König kurz darauf von Papst Pius V erhalten. Daneben sah man die Bronzebildnisse des Königs und seines Stiefbruders D. Juan de Austria, von Leone Leoni. In den gewölbten Räumen (cuadras) an diesen Gärten waren die besten Gemälde Philipps II aufgehängt, die „Fabeln", so Tizian für ihn gemalt hatte: die beiden Dianenbäder, die Venus mit dem Orgelspieler und die mit Adonis, Danae, Europa, Tarquin und Lucrezia, Perseus und Andromeda. Hier stand auch der Tisch von florentiner Mosaik, den ihm der Legat Bonelli, Neffe Pius' IV, geschenkt hatte. Dies war der Anfang und Kern jener unvergleichlichen Tiziansäle, die Philipp IV und Velazquez schufen. Die Gemälde hatten schmale schwarze Rahmen (en marco negro).

An der Nordostseite lagen die Lustgärten, ebenfalls Schöpfung des finstern Königs: der Garten der Priora, der des Königs und der Königin. Noch erhalten ist, am Fuß des Abhangs nach dem Manzanares zu, jener offene Park, der Jardin del Moro (Bosco di palazzo vecchio). Er war der Lieblingsspaziergang von Adel und Volk an den Frühlingsmorgen im April und Mai, wo man sang, Harfe spielte, scherzhafte Verse vortrug und im Gras frühstückte. Auch die Königin ging an Sommerabenden mit ihren Damen nach dem Fluß hinunter. Dieser Park war noch wie im Mittelalter ein wilder Wald, in dessen Wipfeln Krähen hausten, die Carl V aus den Niederlanden hierher versetzen ließ. An der Nordseite, unter den Fenstern der Galeria del cierzo wurde im Sommer ein „römisches Amphitheater" errichtet, wo Tiergefechte stattfanden. Sonst diente für die großen, mehr öffentlichen Hoffeste, Rohrspeertourniere, Stiergefechte der Palastplatz. Weiter, jenseits des Manzanares, breitet sich der große Park der Casa del Campo aus, deren Terrain Philipp II 1558 angekauft hatte.

PHILIPP DER VIERTE

Nicht selten begegnet der Name eines Künstlers eng gesellt dem eines Fürsten. Der eine gab Ehre, Rang, Unabhängigkeit von Erwerbsarbeit, der andere einen Beitrag zur Unterhaltung, und vielleicht ein Stück Unsterblichkeit. Die launenhafte Zeit, das Große verdunkelnd, das Unbedeutende hell beleuchtend, ist parteiisch für die Figuren, an die die Kunst ihren magischen Finger gelegt hat. „Wir Maler, meinte der alte Palomino, nehmen keinen so niedrigen Rang ein, daß wir nicht imstande wären, Gnadenbezeigungen zu gewähren, sogar den Königen[1]."

Philipp IV war geboren zu Valladolid, am 8. April 1605, einem Karfreitag, wo die Kirchenglocken verstummen. Er zählte also achtzehn Jahre, als der vierundzwanzigjährige Sevillaner ihm vorgestellt wurde. Kaum ein zweites Verhältnis dieser Art von so langer ungetrübter Dauer dürfte zu finden sein, wie das nun beginnende. Seine Schattenseiten hat sich Velazquez schwerlich je deutlich zum Bewußtsein gebracht. Jener rasche und frühe Erfolg, die ihm von dem gekrönten Jünglinge zuteil gewordene Ehrung hatte ein unauslöschliches Gefühl der Dankbarkeit und Verehrung dem von Haus aus loyalen Spanier eingepflanzt. Man möchte glauben, er habe schlimme Erfahrungen als unvermeidliche Kehrseite der glänzenden Münze, ja mit der Ergebung wie in eine höhere Schickung hingenommen. Er hat fast nur für den König gemalt und hat ihn wohl mehr gemalt, als irgendein anderer Hofmaler seinen Herrn. Eine merkwürdige Reihe würde es geben, könnte man alle diese Bildnisse zusammenbringen! Wie er ihn von Jahr zu Jahr begleitet, vom achtzehnten bis zum sechzigsten: ein erschreckend einförmiges Thema, außer wenn man es für der Mühe wert hält, darin die Wechsel der Jahre, die Spuren der Schicksale, verschlungen mit den Wandlungen der Künstlerhand zu verfolgen. Der Venezianer Basadonna sagte von Philipp IV: In der Uhr seiner Regierung versieht er bloß das Geschäft des Stundenzeigers, der, selbst ohne jede eigene Bewegung, nur durch die Räder der Minister bewegt wird"[2]. Die Bildnisse könnten als Jahreszeiger für die Wandlungen des Künstlers dienen.

Hat es jemanden gegeben, den dies Gesicht gefesselt? Und auf seine gleichgültigen Züge fällt noch der Schatten des öffentlichen

---

[1] Palomino, Museo pictórico VI, 2. p. 65. Los Pintores no estamos en tan ínfimo estado, que no seamos capaces de hacer alguna merced, aun á los mismos Reyes.

[2] Basadonna, Relazione di 1653.



Greco: Das Begräbnis des Grafen Orgaz. 1586. Toledo, So. Tomé.

Greco: Jesus treibt die Wechsler aus dem Tempel. London, Nationalmuseum.

Greco: Jesus treibt die Wechsler aus dem Tempel. Richmond, Galerie Cook.

Unglücks, das unter ihm hereinbrach. Gleichwohl sind die Galerien begierig nach dem Besitz seiner Bildnisse; man wundert sich, daß man ein neu gefundenes Exemplar immer wieder mit Interesse betrachtet. Ist denn in der Kunst der Gegenstand nichts, die Sprache alles?

Philipp IV war durch die Art wie Kraft und Schwäche in ihm gemischt waren, ein Problem. Eins der merkwürdigsten Exemplare des Roi fainéant.

Man konnte ihn zu den von der Natur begünstigtsten Menschen rechnen. Unbestritten war er der erste Kavalier alldort, der tadelloseste Reiter in den Turnieren, der sicherste Schütze und rüstigste Jäger. Als Regent scheint er beseelt vom besten, reinsten Willen. Anfangs wollte er alles selbst prüfen und entscheiden, er sah seinen Räten scharf auf die Finger. Er besaß eine so vollkommene Selbstbeherrschung, daß man ihn, obwohl er lebhaft empfand, kaum je zornig oder ausgelassen gesehen hat. Eine ungetrübte, zärtliche Freundschaft verband ihn mit seinen Geschwistern. Man hatte noch keinen spanischen König gesehen, der so human gegen seine Diener war (familiare soavità). „Die Güte, sagt Zane, hat ihn sich erkoren, ihr eigenes Bild zu formen.“ Er hatte nichts vom Despoten; als er, ein zwanzigjähriger Jüngling, bei seiner Ankunft in Saragossa die dort von Philipp II in Folge der Perezschen Händel errichtete, von den Aragoniern mit Ingrimm betrachtete Bastille bemerkt und deren Absicht erfuhr, wandte er sich sofort zu Olivares: „Graf, nehmt dieses presidio weg; ich will nicht, daß meine nunmehr treuen Vasallen in dieser Weise gekränkt werden.“ Sein Herz zeigte sich in dem verzweifelten Kummer, als er einmal auf der Jagd einen Bauer erschossen hatte. Sein Widerstreben gegen Bluturteile war der Art, daß die Gerechtigkeit darunter zu leiden schien, troppo clemente nennt ihn Zorzi. Gut katholisch mit seinem Haus, war in ihm nichts von der Bigotterie des Vaters und der Verfolgungssucht des Großvaters. Zweifelhafter ist sein Verdienst als Held zahlloser galanter Abenteuer, die sich indes meist unter dem Stand bewegten, der ihm am nächsten lag. Zane weiß, daß man ihm zweiunddreißig natürliche Kinder zuschrieb, von denen er acht anerkannt hatte.

Dabei war er ohne Zweifel ein Mann von vielseitigem Talent, Calderon bezeugt es[1]. Im Karneval von 1636 hatte er für das

---

[1]
Con el pincel es segundo
autor de naturaleza;
las claúsulas mas suaves
de la música penetra.

En efecto de las artes
no hay alguna. que no sepa,
y todas, sin profesion,
halladas por excelencia.

Calderon, La banda y la flor.

Fest in Buen Retiro eine Arie komponiert, die nach dem Zeugnis des toskanischen Gesandten „nicht bloß Laien gefiel, sondern auch von den Maestri gelobt wurde“. Er spielte gern mit in den improvisierten Komödien (comedias de repente), die im engsten Kreise des Schlosses, in den Gemächern der Königin gegeben wurden. Man traute ihm sogar zu, daß er unter einem Ingenio de esta corte verborgen sei, von dem einige noch erhaltene Komödien herrühren. Er lernte Sprachen und las Geschichtswerke; von Guicciardini hatte er eine Übersetzung begonnen. Man liest auch von allerlei Gemälden und Zeichnungen, die längst verschollen sind, von ihnen mag das Richtige wohl Zane gesagt haben, „daß wenn sonst die Werke den Meister loben, hier der Meister es ist, der die Arbeit erhebt“. Doch gesteht er ihm einiges Verständnis der Malerei zu[1]. Er hatte einen guten Lehrer gehabt in dem Dominikaner Maino. Daß er einen mehr als gewöhnlich scharfen Blick besaß, zeigte z. B. sein Urteil über Raphaels Spasimo, das dem florentinischen Gesandten auffiel. Als dies Bild im September 1661 in Madrid eintraf, vermißte er darin die Hand des Meisters. „Das ist keins der besten Werke Raphaels“, sagte er[2].

Philipp IV hatte die höchsten Begriffe von seinem Beruf, er war ein Musterkönig der Form nach, krankte aber an einer eigenen Schwäche des Willens — er war der Sproß eines sinkenden Geschlechts —: die Enthaltung von der ersten königlichen Pflicht war ihm nach und nach zu einer Art Gewissenssache geworden. Friedrich der Große, als ihm d'Argens die Tagesordnung Ludwigs XV beschrieb, meinte, wenn er König von Frankreich wäre, würde er einen zweiten König ernennen, der das alles statt seiner mache: ein solcher Rey por ceremonia, wie ihn die Spanier nannten, war dieser Philipp. Seine größte Regentenhandlung war, daß er die Günstlinge seines Vaters entsetzte und bestrafte, um dann seinen Günstling an ihre Stelle zu setzen, — den er nur einmal gewechselt hat. Sechs Stunden täglich widmete er den Geschäften, d. h. er las die Konsulten durch, und bearbeitete den Gegenstand, — aber er vertraute der Meinung seiner Räte mehr als der eigenen, wenn auch wohlerwogenen Ansicht: ja er fürchtete sich vor dem Endurteil, und hielt es für geratener, durch das Votum seiner Räte zu irren, als durch eigene Entscheidung. Ein

[1] Ne professa egli qualche intelligenza, sagt der nüchterne Venezianer. He became the best artist of the house of Austria, sagt Stirling, ohne irgend eines dieser Produkte gesehen zu haben. S. 51. Daselbst die Aufzählung.

[2] Quattro giorni sono fu portato in Palazzo il quadro di Raffaelle da Urbino mandato à S. M[ta]. dal Sig[r]. Conte d'Aiala Vicere di Sicilia, et alla M[ta]. S. non parue delle migliori opere di quell' huomo. Et questo è il quadro per il quale alcuni Palermitani si erano ammutinati mesi sono. Cioli, 28. Sept. 1661.

fast unumschränkter Monarch, der vierzig Jahre am Steuer der Staatsmaschine steht, den erschütterndsten Wechselfällen zusieht, erfüllt vom Gefühl seiner Verantwortlichkeit, seiner Würde, und sich dabei den eigenen Willen versagt, das war eine Erscheinung, die die Staatsmänner in Erstaunen setzte[1]. Die folgenden Schicksalsschläge waren nicht minder außerordentlich.

Das königliche Ansehn war aber damals noch so unbedingt, daß der Träger der Krone auf einen grenzenlosen Kredit von Loyalität loshausen konnte, ohne sich irgend um eine Deckung durch Leistungen Sorge machen zu müssen. Heute wird knapp das Maß von Anerkennung gewährt, das man sich täglich verdient. „Dem Könige von Spanien, sagt Zane (22. März 1657) steht allezeit frei, seinem Volke Lasten aufzubürden, soviel ihm beliebt, denn stets ist wunderbarerweise möglich, daß man sie erträgt. Obwohl es nichts Stärkeres gibt als das Unmögliche, so ist doch noch größer die Schwärmerei der Kastilier für den Namen ihres Königs, der seine Rechte auch über das Mögliche hinaus gebrauchen kann."

Erfreulicher, glücklicher erscheint dagegen Philipp und sein Hof, wenn man von der Politik absieht. Er kam in die Zeit des wiedererwachenden Nationalgeistes. Beneidenswerter Mann, dem es nur ein Wort kostete, nur einen Wunsch (auch dieser wurde ihm oft abgenommen), um in wenigen Tagen ein Stück von Calderon oder Rojas über ein von ihm beliebtes Thema aufgeführt zu bekommen! Um in einer Erholungsstunde wie von Feenhänden ein Meisterwerk der Malerei vor seinen Augen werden zu sehen. Das goldene Zeitalter der spanischen Bühne fiel in die Zeit dieses leidenschaftlichen Theaterfreundes, der schon als neunjähriger Knabe (1614) mit den meninas in einem mythologischen Stück den Cupido gespielt hatte[2]. Weltbekannte Namen der Literaturgeschichte standen in seinem Hofalmanach! Hatte er hier wenigstens Verdienst? oder nur Glück?

Man kann mancherlei Aussprüche, Anekdoten und Regierungshandlungen zusammenstellen, die für seine Liebe, seine Förderung der Kunst sprechen[3]. Wie er seine großen Bühnendichter zu Rittern macht und den Falschmünzer Herrera begnadigt; bei der edlen Statue des hl. Bruno von Pereira in der Straße Alcalá immer lansgam fahren läßt; auf einer Reise nach Valencia in Murviedro verweilt, um die Ruinen Sagunts zu durchforschen[4]; wie er von

[1] Fa stupire ognuno, sagt Contarini 1641. Manca totalmente di resoluzione, principalissimo requisito de' Re. Basadonna 1653.
[2] v. Schack, Span. Theater III, Anhang 66.
[3] Stirling, Annals II, 509ff.
[4] Documentos inéd. 69, 152.

dem im Granadiner Kapitel angefochtenen „Pfründner“ Alonso Cano gesagt, „ob er nicht, wenn er studiert hätte, vielleicht Erzbischof von Toledo geworden wäre“; wie Quevedo sein Sekretär, Góngora sein Kaplan, Velez de Guevara sein Kammerherr, Antonio de Solis sein Minister gewesen seien, und Bartolomé Argensola Historiker für die Krone Aragon. Aber so reich war das Land an Talenten, so verbreitet poetisches Geschick bei Geistlichen und Beamten, daß es schwer gewesen wäre, bei der Wahl seiner Diener Dichter zu umgehen. Das tragische Geschick eines Quevedo wiegt das alles auf.

Nichts ist dem Künstler förderlicher, ja unentbehrlicher als die Autorität einer intelligenten Umgebung; auch die Tüchtigen sinken wenn sie nach Böotien verpflanzt werden, und Donatello gestand, in Padua, wo ihn jedermann lobte, vergesse er alles, und verlangte nach Florenz, wo man ihn stets tadelte. Aber wenn ein großes Zeitalter aufgehen soll, bedürfen die Künstler noch mehr, — eines Herrschergeists, der ihnen große Impulse erteilt. Nur glaube man nicht, daß ein mäßiger Regent noch immer gut genug sei für die Rolle des Mäzen. Wem politischer Verstand und Initiative fehlen, der wird auch der Kunst nicht viel nützen. Von einem Julius II, ohne den die Welt die sixtinische Kapelle und die Stanzen nicht besäße, bis zu einem Nero ist eine gewaltige Kluft. Eine Herrschernatur, selbst wenn ihr das ästhetische Organ versagt wäre, wird der Kunst bessere Dienste leisten können, als der genußsüchtige, eingebildete Dilettant, oder der psychopathische Phantast. Die Geschichte lehrt es in jedem Zeitalter. „Der Lorbeer Apollos grünt nie so frisch, als wenn er vom Blute des Mars gedüngt ist.“ Jene Eigenschaften fehlten Philipp. Niemand wird sich dem Eindruck verschließen, daß mit Malern wie sie Spanien damals hervorgebracht, ganz andere Dinge erreichbar waren. Die Honorare, welche für dauernde Werke der hohen Kunst gewährt und nicht einmal ausgezahlt wurden, sind verschwindend klein im Verhältnis zu den Millionen, die man für das Ephemere vergeudete. „Er baute S. Isidro, den imposantesten Tempel Madrids, und die Carmeliterkirche“ (1639). Aber jetzt ist auch dort nur eine Stimme über den enttäuschenden Eindruck dieser Kirchen der Hauptstadt Spaniens.

Das Verdienst Philipps beschränkt sich wohl darauf, daß er zu der Minderzahl unter den nicht regierenden Souveränen gehört, die außer für Sport, auch für Werke des Geistes Geschmack und Urteil besaßen. Das war ein Erbstück von seinem Großvater, mit dem er sonst wenig Ähnlichkeit hatte. Diese Neigung wurde von seinen Ministern, Vizekönigen, Diplomaten bemerkt und be-

nutzt ihn zu unterhalten und seine Gunst zu gewinnen. Die Mediceer sandten ihm nicht nur Statuen, sondern auch Ingenieure, Musiker, Architekten, und so fiel ein Schimmer florentinischer Kultur auf die noch in etwas moreskem Stil gehaltenen Festlichkeiten der düstern königlichen Schlösser. Das Verdienst einiger Granden ist alles, was damals für die Kunst geschehen ist. Die Berufungen, die Aufträge, die Bauten, die Gemäldeankäufe waren Ideen des Conde Duque, des D. Luis de Haro, des Grafen Monterey u. a.[1]. Diese Herren aber vermochten die mangelnde Initiative des Königs nicht zu ersetzen, und auch sie, welche armselige Figur machen sie neben den Fonseca, Alcalá, Mendoza des vorhergegangenen Jahrhunderts! Man denke an Philipp II! Wie er die Talente aufspürte und zu monumentalen Werken trieb! Welche Pläne er für die Umgestaltung der Hauptstadt entworfen hatte! Der Bau des Escorial hat ihn abgezogen, aber dennoch hinterließ er in Madrid bedeutendere Spuren als sein Enkel, selbst an jenem Alcazar, den dieser vierundvierzig Jahre bewohnte und beständig verändern ließ.

Eigenes Los, der „Apelles“ dieses tatenlosen Achil zu sein![2] Ein Menschenalter lang dasselbe Bild zu malen! Denn das Angesicht Philipps hat in diesen 37 Jahren eine erschreckende Gleichförmigkeit. In der schwarzseidenen Hoftracht, im Jagdhabit, im kriegsmäßig komplizierten Campagneanzug, im weißen Atlasstaat, in goldtauschierter Stahlrüstung, in Kirchengala, — kniend, stehend, zu Roß — stets schaut derselbe stereotype Kopf hervor. — Nur im eigentlichen Staatskleid seines Standes, im Königspurpur, und im Ordensmantel des goldenen Vließes, hat er sich nie malen lassen. — Zwar wechselt der Kopf vom magern zum robusten, vom frischen, glatten Jünglingskopf zu dem von Leidenschaften verarbeiteten des Mannes und zu dem bleiern erstarrten, gedunsenen des Alters, aber auch von ferne ist er augenblicklich erkennbar. Dies längliche Oval mit dem weißlich bleichen Teint, dem kalt phlegmatischen Blick der großen blauen Augen unter der steilen Stirn, zwischen dem blonden, steif gekräuselten Haar; mit den starken, platten Lippen und dem massiven Kinn. Über dem allen der Ausdruck des jede Annäherung ablehnenden, jede Äußerung verschließenden Stolzes. Nur einmal, in der Mitte dieser Zeit hat sich das Gesicht tatenlustig belebt; aber gleich darauf

---

[1] In ihren Händen befand sich die Kunst indes nicht viel schlimmer als bei den Galerie-, Parlaments- und munizipalen Kommisionen nach moderner Schablone, die oft nur in der Kunst, how not to do it, Hervorragendes zu leisten pflegen.

[2] Pues es mas que Alejandro y tû su Apéles. Pacheco I, 143.

sinkt es wieder zurück in Starrheit und Apathie. In diesen langen Jahren ist er keinmal aus seiner Rolle gefallen, — auch als das Feuer die Kulissen ergriff. Man sagt, er habe nur dreimal in seinem Leben gelacht; dagegen ließen sich zwar, wenn es der Mühe wert wäre, Einwände machen; allein Calderon spielt im „Arzt seiner Ehre" offenbar darauf an[1].

Äußerlich und stofflich schließen sich die Bildnisse Philipps ziemlich eng an die früheren Darstellungen königlicher Personen. Stellung und Gebärde sind viel mehr etikettenmäßig als malerisch, die Ausführung ist sorgfältig und verrät eine Kenntnis des Kostüms, die vor den Fachmännern der Zivil- und Militärgarderobe des Hofs bestehen würde; sie könnten daraus nach Stoff und Fasson wiederhergestellt werden. Keine Künstlereinfälle in malerisch zufälligen Attitüden, wie die welche sich von van Dyck seine Gönner gefallen ließen, lockern die strenge Konvention. Dieser Porträtist scheint die Dynastie der Anton Mor, Sanchez Coello und Pantoja fortzusetzen. Ja vergleicht man sie mit denen des Utrechters, so wird man den Eindruck haben, daß dieser sich in Stellung, Beschäftigung der Hände, Ausdruck mehr Freiheit erlaubte. Der sosiego überzieht die Züge wie die Schminke die des Schauspielers. Nur die Wendung des Kopfes und der oft scharfe Seitenblick belebt sie. Auf diesen Blick ist der Hauptnachdruck gelegt. Es ist ein merkwürdiger Blick, wie er den Betrachter unbeweglich fixiert, ihm überallhin folgend, doch in keine persönliche Beziehung zu ihm tritt. Seine Menschen machen keine Konversation mit dem Betrachter, wie jene nervösen Lombarden eines Lorenzo Lotto und Moretto. Sie gehn nicht aus sich heraus. Es ist der Blick des Souveräns bei der Audienz, der seine Vasallen so ansieht, daß er sie nie wieder vergißt, der dafür gilt, daß er sie durchschaut und sich ihrer Vergangenheit erinnert.

Ein auffälliger Unterschied liegt auch in der Tracht. Nach den Bildnissen der Zeit Philipps III fällt ihre Einfachheit auf. Diese Einfachheit sollte die Signatur des neuen Regiments der Reform und Ökonomie sein. Darin suchte man die Originalität, wie sie jede neue Regierung sich im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin geben muß. Der Hauptschlag traf das stolze Gebäude der Spitzenkrausen (gorguera, lechuguilla), welche die „Pragmatik" vom 11. Januar 1623 verbot. Sie machten der kurzen, völlig glatten, gestärkten oder durch Drähte steif erhaltenen, fast wagerechten golilla Platz, sie symbolisierte die Verabschiedung der Eitelkeit. Die Damen mußten sich zu der blaugestärkten Tüllkrause be-

[1] Das Lachen ist eine spezifische Fähigkeit des Menschen, denn der Mensch ist pasible animal: „y el Rey, contra el órden y arte, no quiere reir".

quemen. Denn „diese holländischen Kragen, sagt Céspedes, hatten dem Land jährlich mehrere Millionen gekostet: das Silber nahmen uns die Fremden ab, und ließen uns dafür, wie Wilden, unsere schmähliche (torpe) Eitelkeit“[1]. Mit den Tellerkrausen fielen die Mützen (gorra), die kurzen Mäntel, die calzas atacadas (die am Gürtel angenestelten engen Kniehosen) und die langen Bärte, in diesem für die Annalen der spanischen Schneiderkunst denkwürdigen Jahre 1622. Die Herren des Hofes beklagten das Ende altspanischer Würde und Glanzes[2]. Um diese Luxusgesetze durchzusetzen, mußte der König selbst vorangehen. Er erschien plötzlich mit gesuchter Einfachheit, wie derselbe Hofhistoriograph sagt, „nach dem Vorbild seiner Ahnen“ (d. h. der alten Könige von Kastilien), „die sich zu Schlichtheit (llaneza) bekannten, und entsagte dem kostspieligen Prunk, der dem Elend des Vaterlandes die Tore geöffnet hatte“[3].

Einfachheit scheint nun auch für die Hofporträtisten das Losungswort zu werden. Gegen die Farbe ist man mindestens gleichgültig; manche Bildnisse sind fast nur mit Schwarz und Weiß gemalt; bei Stoffen von lebhaften Lokalfarben werden diese möglichst gedämpft. Dagegen ist alles aufgeboten — und geopfert — für die *plastische* Wirkung. Das Licht fällt von links in den geschlossenen Raum, und erhellt in breiten Flächen die Gestalt, nur Schattenpunkte und Schattenstreifen übriglassend. Ohne dies Minimum von Schatten glaubte der Maler, der die Venezianer noch nicht studiert hatte, würde die Figur ins Flache fallen. Diese Schatten sind zwar scharf abgesetzt, aber durch Reflexlicht erhellt. Vielleicht besorgte er auch, daß eine ganz helle Gesichtsfläche das Gesicht charakterlos mache. Schatten dienen nicht bloß dem Relief, sie können auch dem Antlitz Einheit, Zusammenhang und Harmonie, ja Geist geben. Der obere Schatten der Augenhöhlen, seine Verbindung mit dem der Schläfen und Backenknochen nebst den Haaren macht das Auge größer. Der der Stirnwölbung folgende Schattenstreifen, zu den Augenbrauen

---

[1] Gonçalo de Céspedes, Historia de D. Felipe IV. Barcelona 1634. p. 127 Reformacion de trages.

[2] Io stesso ne ho sentito far gran lamento da un cavaliere che conchiudeva che senza calze, gorre, e cappe sarà bandita la gravità, lo splendore e'l decoro da palazzo. So schreibt der Bischof von Modena am 28. Mai 1622.

[3] Gemälde des Königs mit dem alten Steinkragen sind nicht bekannt, wohl aber Münzen und Kupferstiche, z. B. in Vasconcellos' Königen von Portugal (1621 von Corn. Galle), in Davilas Beschreibung von Madrid (1623), in einem Blatt dem König zu Pferd darstellend, mit dem Wahlspruch Una Fides, und bez. Kieser exc. Dan: Meisn. Comm. Boh. Auf flandrischen und brabanter Münzen erscheint er noch viel später (bis 1636) in Steinkragen.

einbiegend, an der Nase herabsteigend und noch einmal im Kinn herausspringend, bildet eine große Linie, die wie eine verstärkte Kontur das Profil markiert. Die Betonung des oberen Augenbogens, der Unterlippe und des Kinns geschah nicht bloß der Ähnlichkeit wegen: denn in diesen Teilen liegt der Ausdruck der Würde.

Die Figur ferner ist alles, die Umgebung nichts. Später gibt er den Bildnissen landschaftliche Fernen, Zimmerdurchblicke. Jetzt ist der Grund, ausgenommen ein Stück Tisch und Stuhl, völlig leer. Manchmal sind Fußboden und Wand kaum unterschieden. Diese leere Fläche ist in einem neutralen, kühlen, hellgrauen Ton, der unbestimmte Tiefe bedeutet. Nur eine hellere und dunklere Hälfte wird diagonal getrennt. In der dunklen steht der Kopf, auf den das meiste Licht gesammelt ist. Auch hat er unterlassen, den Eindruck schwacher Stützung durch dunkele Umgebung der Beine zu verschleiern. Die Figur erscheint wie im Leeren: zwar sieht man ihren Schlagschatten, aber er scheint an keinem Körper zu haften.

Dieser helle Grund war eine Neuerung des Velazquez. Seine Vorgänger in Spanien, von Mor an, ebenso wie die Venezianer, zogen den bequemen dunklen Grund vor. Die Lombarden, wie z. B. Moroni, waren schon lange auf dem Wege der Helle.

Beides, das einseitig scharfe Licht und die Unterdrückung alles Zerstreuenden, waren natürlich auch bestimmt, dem Auge die Gestalt mit der Gewalt der Wirklichkeit aufzudrängen. Wie Beschwörer das Zimmer verhängen, mit Qualm erfüllen und das Auge an einen Punkt bannen, um die Phantasie für den Eindruck der Erscheinung zu stimmen. In der Tat erscheint ja, wenn man einen Gegenstand scharf fixiert, die Umgebung nebelhaft; und ein bedeutendes Gesicht läßt alles umher übersehen. Es liegt darin also eine feinere Schmeichelei, als in dem System der späteren französischen Bildnismaler, mit ihrem Luxus bedeutungsvollen und blendenden Beiwerks. Wir können diese Bildnisse nicht mit dem Leben vergleichen, aber der Eindruck ihrer realen Wahrheit ist so entschieden, daß man geglaubt hat, die verändernde oder nivellierende Brechung im Medium der künstlerischen Persönlichkeit müsse hier einmal ausgeschlossen werden. Allein dies wäre Täuschung. Denn als ein Mann von sehr ausgeprägtem Charakter hat Velazquez diesen auch seinen Modellen aufgedrückt; nur da sein Charakter eminent spanisch war, so harmonierte er mit dem ihrigen, den er nur schärfer zu beleuchten scheint.

Das BRUSTBILD (Prado 1183, 57 zu 44), den achtzehnjährigen König darstellend, ist für die Originalaufnahme zu dem Reiterbild gehalten worden. Die Züge haben noch einen Rest vom

Knabenhaften. Er sieht aus wie ein wenig aufgeweckter junger Engländer, bei dessen Erziehung mehr auf Sport als auf Latein und Mathematik gewandt worden ist. Die blonden Haare sind sorgfältig frisiert und geölt, über der Stirn in einer wagrechten Welle gerollt, an den Schläfen gekräuselt, eine geschlängelte Locke legt sich ins Gesicht. Der breite Mund gibt dem Gesicht etwas stumpf Sinnliches. Es scheint, daß es bei einem solchen Kopf mit dem Eifer für die Geschäfte bald zu Ende sein müsse. Die Büste blieb unvollendet, erst viel später wurde die Rüstung mit der roten Schärpe hinzugemalt. Von Rubens' Einfluß sehe ich keine Spur.

In der FIGUR MIT DER BITTSCHRIFT (ebenda 1182, 2,01 zu 1,02), stimmt der Kopf ganz mit dem vorigen überein, nur etwas magerer scheint er. Der König steht, ganz in Schwarz, neben einem rotgedeckten Tisch, auf dem der hohe Hut liegt. Eine hagere phlegmatische Figur, in jener gravitätischen Haltung (portato grave), die der skeptische Franzose ein „Geheimnis des Körpers zur Verschleierung der Mängel des Geistes“ nannte. Man vermißt den sanften (placido) gütigen Ausdruck, den die Gesandten in Philipps Gesicht fanden, und der von einer klangvollen angenehmen Stimme begleitet wurde. So stand er, unbeweglich, wenn er Audienz erteilte, nur der Arm bewegte sich, wenn er den Hut lüftete, ohne Mienenspiel kamen die wenigen abgemessenen, allgemeinen, stereotypen Worte aus seinem Munde.

Die Hände sind gut geformt, wohlgenährt, weiß, vornehm, und trefflich modelliert. Die Linke ruht am Degen (nicht an der Tischecke). Die herabhängende Rechte hält eine Depesche. Oder, ist es eine Bittschrift ? Er pflegte die Memoriale entgegenzunehmen wenn er sich morgens begleitet vom Nuntius und den Gesandten in die Kapelle begab; händigte sie aber sofort den Räten ein. Königliche Bildnisse mit solchen Papieren scheinen früher nicht vorzukommen; soll es ein Bekenntnis zur Regentenpflicht sein, das Versprechen selbst zu regieren; den unmittelbaren Rapport mit den Vasallen andeuten ? Der König ist der erste Beamte! Die Gedanken früherer, größerer Zeitalter beherrschen noch oft als Anspruch und Form die folgenden, ganz verwandelten. So haben wir hier den Roi qui s'amuse, den Rè cerimonioso (Querini), der beharrlich die Maske des nüchternen, schlichten, unermüdlichen Geschäftsmannes vornimmt, seinen Großvater Don Felipe el prudente kopiert, der die Eitelkeiten verachtete und die Welt mit einem Blatt Papier regierte[1].

---

[1] Eine Wiederholung dieser Figur besaß der Marques de Leganés, Olivares' Vetter. Sie kam in das Haus Altamira, wurde von den Franzosen mitgenommen, von Louis XVIII zurückerstattet, und mit jener Sammlung zu London 1827

Solche breite, weiße, wohlmodellierte Hände kommen bei dem Maler später selten mehr vor. Porträtisten, die Einfachheit lieben, sind die Hände nie bequem gewesen. Sie machen dem Antlitz in Farbe und Ausdruck Konkurrenz. Die Deutschen und Niederländer des sechzehnten Jahrhunderts freilich fürchteten diese zerstreuende Wirkung so wenig, daß sie die Hände in pantomimisch lebhaftem Fingerspiel plastisch täuschend vordrängten; sie nötigen das Auge sich mit ihnen zu beschäftigen, und beunruhigen, da man nicht immer sieht was sie wollen. Auch bei van Dyck sollen sie viel vorstellen, sie sind schön und groß, aber ganz typisch: ihre Wirkung oft aufdringlich und preziös. Velazquez also ist immer mehr darauf aus sie unschädlich zu machen. Außer der überlieferten, konventionellen Fesselung in bedeutungsloser Funktion, an Stuhllehne, Degengefäß, steckt er sie in Handschuhe verschiedener Art, läßt sie halb verschwinden in einem weißen Taschentuch, schließt die geschwätzigen Finger fest zusammen in einem faustartigen, eigentlich unschönen Griff, oder läßt sie im skizzenhaften Embryozustand, fertigt sie ab mit einer bloßen Kontur.

Auch die Beine sind eine Verlegenheit des Bildnismalers, besonders bei solchen kurzen Wämsern und eng anschließenden weißen Strümpfen. Im sechzehnten Jahrhundert nahmen Monarchen und Feldherrn gern die gegrätschte Pose an, die man bei Heinrich VIII und noch an Mors Bildnis Maximilians II im Prado sieht. Das galt jetzt nicht mehr für vornehm, man rückt die Beine nahe zusammen, ja stellt sie so, daß sie sich decken. Diese dünnen Stützen sollen, ebenso wie der glattfrisierte kleine Kopf und die kontrastierende Masse des Mantels, die Figur schlanker und zugleich leichter machen. Die Täuschung ist so vollkommen, daß Philipp IV, der nach den Zeitgenossen zwar zierliche (gracile) und ebenmäßige, aber mittlere (mediana) Verhältnisse hatte, hochgewachsen aussieht; und man ist erstaunt, beim Nachmessen kaum sieben Kopflängen zu finden. In derselben Absicht ist der Kopf nahe an den obern Rand gerückt, was die Figur ebenfalls höher macht. Dies wurde dann allgemein Mode[1]. Die Bildnisse

---

verkauft, für £29, 18 s. Sie befand sich dann in W. R. Bankes' Landsitz Kingston Lacy, *und ist jetzt in der Sammlung Gardner zu Boston.* S. Curtis Nr. 116. Bezeichnet R. PHE. 4. Das Bildnis im Palast des Duque de Villahermosa zu Madrid, in ungefähr demselben Alter, ist eine alte Schulkopie. Es stammt von dem Herzog von Narros; *jetzt im Metropolitan Museum, New York, Sammlung Altmann. 2.02 zu 1.03. Gemalt von Velazquez laut Quittung 1624. Dies Bild ist älter als der Studienkopf und die ganze Figur im Prado, deren so frühe Datierung sich auch aus anderen Gründen nicht aufrecht erhalten läßt.*

[1] Z. B. in dem kleinen Bildnis des Winterkönigs von Gonzales Coques in der Bridgewater Galerie (N. 155).

des Gerhard Terburg sehen zuweilen aus wie ins kleine und feine übertragene Velazquez des ersten Stils. Man hat an wirkliche Nachahmung gedacht, da Terburg ja in Madrid gewesen sein soll. Die in den schwarzen Mantel gehüllte Gestalt, ohne Handlung, vor der weiten leeren grauen Wandfläche, gleich einer geschliffenen Marmorplatte, der phlegmatische Stolz, nur in holländischer Version, der rot ausgeschlagene Lehnsessel oder Tisch mit dem aufgestellten Hut, — sollte das alles Zufall sein? Doch kann Terburg in seinem Verkehr mit Peñaranda in Münster den spanischen Hofstil kennen gelernt haben. Bekannt ist, wie die freien Holländer ihren früheren Tyrannen gern die hochfahrenden Allüren absahen.

Ein Zug der bei allen diesen Bildnissen sofort auffällt, ist der hohe Augenpunkt. Während Tizian saß, so stand Velazquez bei der Aufnahme. Deshalb sind die Linien des meist hellen Dielenbodens stark ansteigend, aber bei der geringen Ausführung perspektivisch nicht überzeugend. Die Figur scheint auf einem Dache, auf den Zehen zu stehen, zuweilen gar zu schweben. Gleichwohl liegt das Gesicht, wie bei den Malern Venedigs, über dem Augenpunkt: wahrscheinlich stand der König auf einer Estrade. Die Venezianer hatten schon den niedrigen Horizont eingeführt, fast im Niveau der Füße, weil er der Figur Größe gibt, ohne daß sie freilich, in malerisch berechtigter Inkonsequenz, auch das Gesicht nach diesem tiefen Augenpunkt zeichneten, da es sonst zu stark verkürzt erscheinen würde[1].

Diese Bildnisse geben eine deutliche Vorstellung der ersten Manier, ohne doch jenen Enthusiasmus recht begreiflich zu machen. Verständlicher wird er uns vor einem königlichen Porträt das nach England gekommen ist (in Dorchester House[2]), bei Sir George Lindsay, Holford).

Es kann nur wenig später entstanden sein, als die besprochenen. Der junge König, bei dem schon der Keim des bigote zu sehen ist, erscheint vollständig equipiert wie zum Ausrücken ins Feld. In der Rechten den Marschallstab, die Linke am Gefäß des wagerecht stehenden Degens. Über den Ringpanzer, von dem nur ein Stückchen unter dem Hals hervorsieht, hat er einen gelben Lederkoller gezogen; dazu kommen braune Lederhandschuhe, lange Lederstiefel mit goldenen Sporen. Karmoisinrote Schärpe, mit gold-

---

[1] John Burnet, Practical hints on portrait painting. London 1860. 4⁰. S. 35f. Der Maler Wilkie nannte Velazquez „Teniers on a large scale“.

[2] Gekauft nach Curtis (Nr. 107) von Nieuwenhuys, kann aber nicht das Bildnis der Sammlung von Alton Towers sein, wo der König nach Passavant (Kunstreise II, 118) einen Löwen zu seinen Füßen hatte. *Gilt jetzt allgemein nicht mehr als eigenhändig. Vielleicht eine Kopie von Carreño; vgl. Zeitschr. für bild. Kunst N. F. XXV, S. 72.*

gesticktem Saum, starrer Schleife; goldgestickte Ärmel und weite Kniehosen. Der hellgraue Filzhut mit Rebhuhnfedern, breitem faltigen Band und einer großen Perle liegt auf dem Tisch. Alle diese Details bestimmt, sachkundig und geistreich.

Wäre ein Soldatenkönig, ein „rey batallador“ zu malen gewesen, der Künstler hätte keine passendere Figur erfinden können, als diese jugendlich frische, leichte Gestalt; er scheint im Begriff sich in den Sattel zu schwingen. In diesen Jahren sprach er immer davon, er wolle in den Krieg, nach Frankreich, den Fußstapfen Carls V folgend[1], der Bruder sollte die Regierung übernehmen. Das Gesicht mit dem festen Seitenblick nicht ohne Geist. Es ist nicht der durch Geschäfte und Etikette gelangweilte Neuling auf dem Thron, sondern der Meister der „gineta“. In dem Ganzen ist etwas soldatisch, echt hispanisch Steifes, das dort gewiß ebenso gefiel wie anderwärts Lebhaftigkeit und Huld.

Der Eindruck ist auch mehr malerisch. Auf dem Hintergrund von warmem tiefen Braun, springt die helle Figur, mit ihrem vielen Gelb, bereichert durch die roten und goldenen Zusätze, lebendig heraus. Das Gesicht mit seinen blassen, durch Schattenlinien scharf akzentuierten Formen hat den unbestritten hellsten Ton. Am stärksten tritt durch die um ihn gehäuften Schatten der rechte Arm mit dem Generalstab hervor. Die koloristische Haltung in gelblichem Ton ist in hohem Grade vornehm; sie ist fein berechnet auf das Blond des Kopfes. Trotz einiger noch nicht überwundenen Härte hat es etwas Tizianisches.

Als Bildnis ist es von allen königlichen vielleicht das interessanteste. Man sieht, der Künstler studiert seine Person noch mit dem vollen Ernst der Konzentration und dem Interesse eines ihm neuen Phänomens. Später wo er sie auswendig weiß, arbeitet er mehr auf eine gewisse Gesamtwirkung. Er nimmt sich ganz besonders zusammen, denn er muß darauf bedacht sein, die erweckte gute Meinung zu erhalten und gegen den Neid zu behaupten.

Das sehr komplizierte Kostüm gibt ihm mehr als sonst Gelegenheit sich als Maler zu zeigen. So ist dies wie wenige durch- und ausgeführte Bild wohl die vollkommenste Veranschaulichung seines damaligen Ideals vom Porträt.

Es ist fast drollig, zu beobachten wie dies feine Porträt des jungen Königs — mehr als eines für den ersten Madrider Stil charakteristisch — ebenso wie das ihm gleichartige des Olivares (wovon später) neuerdings wiederholt beanstandet worden ist, ohne die Besorgnis, daß ein solches Urteil die Inkompetenz des

[1] Il Rè fa del soldato, e dice voler seguir le pedate di Carlo Quinto. Fl. Atti 1623. Farnes. Archiv.

Kritikers verraten könne. Es paßt eben nicht zu dem modernen Geschmack und den banalen Vorstellungen vom Velazquezstil.

Wenig später wird das Bildnis des zwei Jahre jüngern Bruders des Königs, des etwa zwanzigjährigen DON CARLOS gemalt sein (Abbildung 8, Prado 1188, 1,91 zu 1,03; geboren zu Madrid 14. September 1607). Er gleicht seinem Bruder, nur ist der Unterkiefer besser gerundet, die Augen kleiner. Die Züge machen einen von Rubens' Bildnis abweichenden Eindruck[1], das freilich nur aus dem Stich des Peter de Jode bekannt ist; ein geistreiches Profil von scharfen Linien, dem Kaiser von allen seinen Nachkommen am ähnlichsten[2].

Von diesem im fünfundzwanzigsten Lebensjahre verstorbenen Prinzen liest man, daß er, von den drei Brüdern der kräftigste, für klug, lebhaft, ja leidenschaftlich galt. Beim Tode des Erzherzogs Albrecht (1621) hatte man ihn nach Flandern schicken wollen, damit er sich an der Seite der Statthalterin-Witwe, als zukünftiger Nachfolger in die Verwaltung einlebe. Olivares hielt ihn fern von den Geschäften, ja er verhinderte seine Vermählung, weil er den Einfluß einer fremden Prinzessin fürchtete; Carlos wuchs auf ohne jeglichen Unterricht. Aus der Zeit des Bildes besitzen wir eine Schilderung Mocenigos. „Er ist so zurückhaltend im Gespräch und beobachtet eine solche Unterwürfigkeit gegen seinen Bruder, von dem er sich nie einen Schritt entfernt, daß man nicht weiß, was für Neigungen er haben mag. Dieselben Junker, welche dem König in der einen Woche aufwarten, dienen in der folgenden dem Infanten. Er speist mit S. Maj., folgt ihr überall hin, wie ein Schatten. Allein läßt er ihn nur, wenn der König die Konsulten durchsieht oder mit dem Grafen Herzog arbeitet. Kurz er lebt in immerwährender Gefangenschaft.“ So ist denn auch sein Bildnis wie aus der Gußform des brüderlichen hervorgegangen. Nur ist es dunkler gehalten: auf rostbraunem Grund tritt die in reiche schwarzseidene Hoftracht gehüllte Gestalt und das bronzene Antlitz dämmerhaft hervor[3]. Glatt gewellte und gedrehte Haare, eine schön modellierte Rechte, eine Fingerspitze des Handschuhs lose fassend, die verhüllte Linke in den nach vorn offenen Hut greifend. Es ist ein Zug von Verachtung im Spiel der Muskeln um den Mund: sein „sosiego“ verblüffte

[1] *Die Bestimmung des Dargestellten auf Don Carlos wird von Loga angezweifelt.*

[2] Diese Ähnlichkeit fiel auf. Es gibt ein gestochenes Bildnis in ganzer Figur aus dem Jahre 1622; den Hut in der Hand, sieht er auf zu einem Bild des Kaisers oben an der Wand; auf dem Tisch liegt ein Helm und ein Buch, auf dessen Schnitt steht: EPIT. CAR. V. (Bibl. nacional.)

[3] *Es ist früher entstanden als das Bildnis des Königs mit der Bittschrift, verwandt den Bildnissen aus dem Hause Villahermosa von 1624.*

selbst italienische Diplomaten zuweilen[1]. Er starb im Juli 1632 an einem Fieber, das nach Zuan Corner einem Streit mit Olivares folgte. Ja man raunte sich noch schlimmeres zu[2]. Nach Capecelatro hatte er sterbend den König vor seinen „bösen Räten“ gewarnt. —

Hier währe wohl der passendste Platz für das Bildnis des JUNGEN CAVALIERS in München[3]. Denn wenn man jene königlichen Jünglinge im Gedächtnis hat, so möchte man diesen mit zur Familie rechnen, — wenn hier nicht kohlschwarze Farbe der Haare und funkelnde dunkelbraune Augen die rein kastilische Rasse bezeugten. Anzug, Frisur, Anstand — man sieht wie sich die Hofgesellschaft nach Philipps Modell umformte. Ja auch in den Zügen ist eine Ähnlichkeit unverkennbar, auf die er vielleicht stolz war. Der längliche Kopf, die langgebogene Nase, die der Schlagschatten noch zu vergrößern scheint, etwas vorstehende Unterlippe, das runde vortretende Kinn! Die Figur ist nur soweit ausgeführt, wie für den Eindruck unbedingt nötig war. Der rotbraune Grund dient ohne weiteres für den Hintergrund, der nur unten etwas grau zugedeckt ist; in dem Lederhandschuh, der einen Hälfte der golilla, den Randschatten des Gesichts hat er sich mit ihm beholfen.

ELISABETH VON BOURBON

Von keiner der königlichen Damen aus der Zeit Philipps IV möchte man lieber ein gutes Bildnis haben, als von seiner ersten Gemahlin, der Tochter Heinrichs IV und der Maria von Medici. Ein edler reiner Charakter, Regentengaben und Regententugenden, die freilich nur spät und kurz zur Geltung kamen, erheben sich hoch über alle andern königlichen Damen jener Zeit[4].

Elisabeth war zwei Jahre älter als ihr Gemahl, dem sie 1615 angetraut wurde; ihr eheliches Zusammenleben begann erst

---

[1] Feci il complimento ... con l'Infante Carlo e fu ricevuto bene, e con honore, per quanto comporta il gran sussiego di questi gran principi. Pellegrino Berlacchi, Vescovo di Modena. 4. April 1622.

[2] Quevedo in der an Philipp IV gerichteten Glosse des Vaterunser, spricht von dem „grünen Kreuz“, an dem er gestorben (en cruz verde padeció) und der lanceta. Es ist das Alcántarakreuz des Olivares gemeint.

[3] Pinakothek 920. 0,89×0,68. Aus der Düsseldorfer Galerie. Schon in der ersten Ausgabe (II, 76) ward vermutet, daß er vor die erste italienische Reise gehöre.

[4] La mas bella,
la mas pura, mas fragante
flor, la flor de lis, la reina
de las flores.
Calderon, Casa con dos puertas I.

einige Jahre später. Die anmutige äußere Erscheinung der jungen Königin weckte in ihrer Jugend romantische Leidenschaften, später, zuletzt als Regentin, gewann sie die Verehrung der Nation. Dazwischen lagen lange Jahre der Vernachlässigung und Unterdrückung. Bekannt ist aus den Memoiren der Madame d'Aulnoy die abenteuerliche Schwärmerei, die ihr der geistreiche und durch seine satirischen Verse berüchtigte Graf von Villamediana widmete. Er erschien bei einem Carousel in einem mit neuen Realstücken besetzten Anzug und mit der Devise „Mis amores son reales"; er stiftete in seinem eigenen Palast eine Feuersbrunst an, um die Königin in seinen Armen retten zu können. Er hat diese Torheiten mit dem Leben bezahlt. Schon die achtzehnjährige nennt der mantuaner Orator eine Fürstin von hohem Geist (d'alti spiriti)[1], und Bossuet in der Rede beim Tode ihrer Tochter Maria Theresia schildert sie als „die beste Königin und die am meisten beklagte auf dem spanischen Thron". Olivares, der ihren Einfluß auf den König fürchtete, mit dem sie anfangs „in einem Wettstreit von Liebe und Eifersucht gelebt", hatte ihr nicht nur den politischen Einfluß, sondern auch das Herz ihres Gatten geraubt, dessen Sinnlichkeit er auf ungefährliche Frauenzimmer ablenkte. Ihr Unglück, an dem aber wohl der König selbst Schuld trug, war daß alle ihre Kinder, vier Töchter, bis zum Jahre 1629 wegstarben. Don Gaspar gab ihr seine bucklige Frau als Camarera mayor; sie wurde ihre Gefangenwärterin und zugleich Kupplerin für den Gemahl. Zwanzig Jahre hat sie mit viel Geduld und Selbstbeherrschung die Rücksichtslosigkeiten (indiscretezza) der Gräfin ertragen. Dieser Unhold übte einen solchen Druck auf ihre Bewegungen und Äußerungen, daß sie ein Gegenstand allgemeinen Mitleids wurde. Sie war unfreier als die geringste ihrer Dienerinnen. Ihre Gefühle als Französin wurden in roher Weise verletzt[2]. Und doch nahm sie am Schicksal des Landes den wärmsten Anteil, der nur verbittert wurde durch die Gewißheit den Monarchen besser beraten zu können als sein Minister.

---

[1] Depesche Bonattis vom 17. April 1621 im Archiv zu Mantua.

[2] Una Reina, puesta en suma estrecheza y con ninguna libertad, y que apenas le pueda hablar un religioso. Novoa in Docum. inéd. 69, 113. — Ihr Beichtvater, ein Dominikaner, tröstete sie einmal nach einer Hiobspost mit den Worten, „che non sene pigliasse fastidio, perchè non ostante tutti questi successi, il Rê di Spagna non stimava quel di Francia con tutti i Francesi quanto un paio di scarpe vecchie". Die Königin schwieg; der Pfaffe wandte sich an eine ihrer Damen: Che le pare, non ho io detto bene? — „Padre mio, no, perchè S. M. della Regina è sorella del Re di Francia." — Oh, è vero, et certo che io non me n'ero ricordato. Bacio á V. S. le mani, e le prego dal Signor ogni contento!

Nur ein Bildnis Isabellas ist in Madrid und wie es scheint in Spanien zurückgeblieben, von diesem soll bei Gelegenheit der Reiterbilder die Rede sein[1]. Viele andere wurden ins Ausland zerstreut. Obwohl von verschiedenem Wert, zeigen sie eine gewisse Gleichförmigkeit, die auf eine Aufnahme zurückzugehen scheint. Am nächsten stehen dem Reiterbild zwei Exemplare, die ich, nach wiederholter Prüfung, nicht anstehe, den Originalwerken anzureihen. Sie sind sogar noch vertrauenswürdiger als jene viel später in ein fremdes Werk hineingemalte Selbstwiederholung. In englischem Privatbesitz befindlich, sind sie wenig bekannt oder genau angesehen worden. Das eine, in ganzer Figur und in schwarzem Kleid, bei Mr. Huth in London (2,00 zu 1,12), stammt aus der spanischen Galerie des Louvre (Nr. 249, £300). Sie trägt einen Ring am kleinen Finger der Linken und hält einen zusammengefalteten weißen Fächer. Ein zartes helles Gesicht: sehr unspanisch ist der muntere, glückliche Blick der glänzenden braunen Augen, mit einem Anflug von Schalkhaftigkeit. Das andere, ein Brustbild, erhielt Richard Ford aus der Sammlung des Generals Meade; das Kleid ist von gelber Farbe mit dunklen Blumen.

Wer sich auf Bildnisse versteht, wird in diesen Gemälden die Arbeit nach dem Leben nicht verkennen, nicht so schnell freilich die Hand des Velazquez widerfinden. Aber es wäre nicht das erstemal daß man sie in früheren Werken vermißte. Und dann, das Porträt einer Frau und Königin verlangte eine eigene Behandlung: wir kennen sonst kein Frauenbildnis aus seinem ersten Jahrzehnt am Hof. Man hat gesagt: Velazquez, der die Hände sonst in flüchtigster Skizzierung abfertigt, sollte er die Geduld gehabt haben für die Arbeit dieser glatten weißen Damenhände? Aber ähnliche finden sich an den eben besprochen Bildnissen Philipps und denen seines Ministers! Der zerflossene weiße Mühlsteinkragen findet sich genau so auf dem Reiterbild. Am nächsten steht diesen echten Bildnissen die Figur in der Galerie von Christiansborg zu Kopenhagen[2]. Der schwarze Anzug bringt den feinen Wuchs zur Geltung.

Was man sonst noch sieht, sind Schulbilder, die zum Teil für befreundete Höfe als Geschenke bestimmt waren. Sie gehören zu den gleichgültigsten Porträts die seinen Namen tragen.

Als die Herzogin von Chevreuse sich ihr Bildnis für die Schwester in England ausbat, äußerte die Königin, sie liebe es nicht sich

---

[1] *Ein zweites, Brustbild, in der Sammlung Traumann zu Madrid, von unbekannter Hand, der Kopf anscheinend von Velazquez überarbeitet.*

[2] Nr. 427. 81$^1/_2$" zu 49". Ähnlich ein kleiner Stich, bezeichnet: Franciscus Bolognus F. In den letzten Jahren zeigt sie der Stich von Villafranca (1645).



Greco: Madonna. Madrid, Prado.



Greco: Bildnis eines Unbekannten. Madrid, Prado.

Greco: Porträt des Miniaturmalers Julio Clovio. Neapel, Nationalmuseum.

porträtieren zu lassen[1]. Ein Umstand, der vielleicht die Einförmigkeit und Leblosigkeit dieser Bilder erklärt. War der Maler verdrießlich, dieselbe Aufnahme so oft wiederholen zu müssen? Woher aber ihre Abneigung? Die Auffassungsweise des spanischen Kammermalers wich vom französischen Geschmack erheblich ab.

Die große Figur in Hamptoncourt ist mit der des Königs nach England gekommen[2]. Hier steht sie vor einem mächtigen Säulenschaft; ein Hündchen bellt an ihr auf. Die Hände sind ihrer nicht würdig. Ähnlich ist ein neuerdings hervorgezogenes Kniestück in der Wiener Galerie, das urkundlich im Jahre 1632 von Velazquez mit dem des Königs als Geschenk des Hofs nach Wien expediert wurde. In diesen Exemplaren ist das Gesicht mehr oder weniger gealtert, der Ausdruck ernst und klug; zuweilen von freudloser Langeweile. Sie trägt meist ein silbergesticktes gestepptes Kleid mit Schneppenleib, mehrmals von braunem Holzton, glockenartig sich ausbreitend, die Füße verdeckend; Perlenhalsband mit vielen Schnüren. Wie heiter und reich erscheint dagegen die Tracht ihrer Stamm- und Namensverwandten, Elisabeth von Valois, der dritten Gemahlin Philipps II. Hatten die Grazien am Hof jenes strengen Despoten leichter Zutritt zum cuarto de la Reina als an diesem lebenslustigen?

Bekannt ist, daß Rubens im Jahre 1628 in Madrid eine Aufnahme von ihr machte. Sie ist in mehreren, zum Teil eigenhändigen Wiederholungen verbreitet, das Original wahrscheinlich in der Wiener Galerie (873). Hier hält sie Fächer und Tuch. Das doppelte Perlenband reicht bis zur Taille, an dem Rubin in viereckiger Goldfassung ist eine große Perle befestigt. Aber dies von blühender Gesundheit strahlende Antlitz, mit junonischen, von geselliger Erregung trunkenen Augen, stark zurücktretendem spitzigen Kinn, ist eine Übertragung ihrer Züge in Rubens' bekannten Typus, in der die Tochter Heinrichs IV kaum wiederzuerkennen ist: eine seiner dreistesten physiognomischen Umdichtungen.

---

[1] Decia que non se dejaba retratar de buena gana. Memorial Histórico XIV, 275 (1637).

[2] I shall have the King and Queenes pictures for the Queene, schreibt Sir A. Hopton am 26. Juli 1638; Sainsbury, Rubens 353. Am 29. Oktober 1651 unter dem Commonwealth verkauft: „The now Queen of Spain at length", mit dem Porträt des Königs, für £ 40. Mrs. Jamesson nennt es „a very intelligent face, with an expression of consideration and decision". Companion to the private galleries of art in London. L. 1844 p. 307. Hamptoncourt, Nr. 90. 99 zu 58. Stirling besaß eine Miniatur; ein Stich danach auf dem Titel seiner Biographie des Velazquez.

OLIVARES

Gleich bei der Übersiedlung des Velazquez nach Madrid erscheint der Name des Ministers, ohne dessen Gunst seine nunmehrige Stellung am Hofe und in der Nähe des Monarchen nicht denkbar wäre. Da er fast nur für den König arbeitete, und der Minister alles was diesen und sein Haus betraf, bis auf die Kleiderordnung, persönlich überwachte und erfand, so wird man wohl bei allen erheblichen Vorfällen dieser Künstlergeschichte seine Hand vermuten dürfen. Im einzelnen weiß man wenig von beider Beziehungen. Des Toscaner Averardo de'Medici nennt Velazquez im Jahre 1629 seinen favorito[1]. Man darf glauben, daß der Künstler diesen sonst nur ungünstig beurteilten Mann als treuen und eifrigen Gönner und Freund kennen gelernt hat, und daß Don Gaspar in seinem jungen Landsmann nicht bloß den geistvollen Maler, der ja auch seine Figur unsterblich gemacht hat, nicht bloß den geschmackvollen Berater bei eignen Projekten, sondern auch den redlichen Mann geschätzt hat. In Gunst und Haß extrem, hat er oft für seine Freunde mehr getan, als sie von ihm hofften[2]. Wie hätte der Maler auch jenen bangen entscheidenden Augenblick vergessen können, als ihn nach Ablegung seiner Probe vor dem Hof der Graf mit einem Worte allen Nebenbuhlern entrückte. Seine Dankbarkeit sollte sich einst unzweideutig bekunden.

Don Gaspar Guzman, geboren zu Rom 1587, war der zweite Sohn des Grafen Enrique, Gesandten bei Sixtus V, Vizekönigs von Sizilien und Neapel, und Alcaide (Schloßhauptmann) des Alcazar von Sevilla. Seine Mutter war eine Fonseca (Gräfin Monterey). Der Großvater Don Pedro, erster Graf von Olivares[3], war einer der Generale Carls V. „Er ist zu Rom geboren, sagt Khevenhiller, sonst ist sein Vaterland Andalusien, und beim spanischen Hof erzogen worden, daher denn natura, patria et educatione abgeführt und arg genug sein soll“[4]. Don Gaspar wurde dem geistlichen Stand bestimmt, er war in Salamanca anfangs Lektor gewesen, hatte dann eine Commende des Calatrava-Ordens erhalten; — da starb sein älterer Bruder. Als nunmehriger Erbe des Majorats vertauschte er die „Toga der Schule“ mit Mantel und Degen, heiratete seine Base, die alte verwachsene und häßliche Tochter des Vize-

---

[1] Brief an den Erzbischof von Pisa, 22. Sept. 1629. Medic. Archiv.

[2] Se s' applica a favorire, fa più di quello che si pretende. Mocenigo.

[3] Sein Bildnis von Pourbus in Wien — ein Mann von kraftvoll bedeutenden Zügen, strengem, herrischem Blick, stolzer Haltung.

[4] Khevenhiller, Annales Ferdinand. IX, 1255 (vom Jahre 1621).

königs von Peru, Inés de Zúñiga (1607) und zog nach Sevilla, um seinen Gütern nahe zu sein. Hier lebte er Jahre lang ganz den Neigungen, zu denen ihn Naturell und Vorbildung hinzogen. Der Alcazar Don Pedro des Grausamen wurde ein Sammelplatz der Gelehrten und Dichter; er galt für prachtliebend, verschwenderisch und ritterlich. Der Herzog von Lerma zog ihn 1615 nach Madrid und gab ihn dem Prinzen als gentilhombre de cámara. In der Folge hat er oft versucht, ihn im guten oder bösen wieder los zu werden. Langsam bahnte er sich den Weg zum Vertrauen. Als Philipp III starb, sah er seine Stunde gekommen[1]. Zuerst war er des jungen Königs Führer in dessen Erholungen. Die Geschäfte besorgte sein Oheim Gaspar de Zúñiga. Er suchte mit Erfolg zwischen König und Königin Unfrieden zu säen. Dann machte er rasch den Schritt von dem privado puro zu dem privado aguado, wie sie Alarcon in seinem Stück „Los pechos privilegiados“ ergötzlich gegenüberstellt[2]. Philipp erhob ihn zum Herzog von San Lucar, daher der Name Conde Duque. Er hatte bereits die „Mitte des Lebenswegs“ erreicht, ohne in Staatssachen hineingesehen zu haben. Man war in Madrid erstaunt, als verlautete, daß der lustige Cavalier des Hofes angefangen habe, sich mit Politik zu befassen. „Olivares, schreibt der Mantuaner Bonatti am 5. Juli 1621, ist mächtiger als je.“ Die unter Lerma üblichen Geschenke wurden streng verpönt; niemand bestritt, daß seine Hände rein seien[3]; dafür aber vertauschte er dessen verbindliche Manieren mit einem dort an solcher Stelle ungewöhnlichen hochfahrenden, herauspolternden (scabrosità), unhöflichen (malcriato) Benehmen auch gegen Personen von Stand, also daß er schon in diesem ersten Jahre den „allgemeinen Haß“ auf sich lud, und laut seine Entfernung vom Hofe verlangt wurde. Wer hätte geahnt, daß noch volle zweiundzwanzig Jahre seiner Herrschaft bevorstanden! Über keinen Minister sind so viele Pasquille ausgeschüttet worden: „Jedermann wünschte seinen Tod“; ja man wünschte des Königs Tod (das mußte dieser selbst lesen), um den Minister los zu werden. Denn seit dem Ableben Zúñigas (im Oktober 1622) war er ohne Nebenbuhler. Schon im Frühjahr hatte er den Stempel (estampilla) der königlichen Namensunterschrift,

[1] Er soll zu seinem Vorgänger Uceda damals gesagt haben: Á esta hora todo es mío. — „¿Todo?“ — Todo, sin faltar nada.

[2] Der eine ist der, mit welchem der König bloß cosas de gusto verhandelt, der mezzano de' gusti; der „gewässerte“ ist der Lastträger der Regierung:

— que es del peso del gobierno
un lustroso ganapan.

[3] Il quale è però neto di mani, et non piglia da chi si sia. 19. Nov. 1623. Depesche Attis im Farnes. Archiv.

daher leerte sich die Antecamara. Als einmal nur zwei Bittsteller erschienen waren und der König sein Befremden äußerte, führte ihn der Ayuda de cámara an ein Fenster und zeigte auf den Schwarm, der vor den Gemächern des Olivares ab- und zuströmte. Um dem jungen Mann einen niederschlagenden Eindruck vom Umfang der Regierungssorgen zu nehmen, erschien er oft belastet mit Schriftstücken, einen Haufen Memorialen im großen Filzhut (Rè de papelli!), aus Busen und Gürtel zog er Konsulten; wenn er ausfuhr, nahm er Bücher und Mappen mit Registern mit. Deshalb nannte man ihn „el espantajo de los Reyes". Wirklich gab er sich Mühe, das Versäumte nachzuholen. Er entsagte den Vergnügungen, seine Tafel wurde frugal, seine Einrichtung schlicht, er arbeitete Tag und Nacht, so daß man sich wunderte, wie er es vertrug; er erhob sich eine Stunde vor der Sonne. Oft empfing er die Gesandten im Bett, wenn er von den Geschäften ausruhte oder eine Purganz nahm. Philipp konnte nicht mehr ohne ihn sein, Don Gaspars erster Gang morgens war zu ihm; traf er ihn im Bett, so trug er ihm kniend das Programm des Tages vor, ebenso kam er nach dem Essen und vor dem Schlafengehen. Für die Ausführung des Planes, den gekrönten Knaben (für den er eine schwärmerische Verehrung zeigte) vom Regieren abzulenken, war niemand vorbereiteter als dieser alte Bachiller von Salamanca, der auch in seinem dornenvollen Ministerleben lebhafte Beziehungen zu geistlichen Männern wie Quevedo und Gongora unterhielt. Zahlreiche Dedikationen führen seinen Namen, z. B. Lopes Circe, Argensolas Fortsetzung der Zuritaschen Annalen, der Petron von 1629. — Seine große Bibliothek brachte er in die Wohnung unter den Gemächern des Königs an der Westseite des Palastes; nach seinem Fall wurde sie in hundert großen Kisten weggeschafft. Die einzigen Geschenke, die man wagen konnte ihm anzubieten, waren Kunstwerke und Gemälde[1]. Die großen Dekorationsbilder des Rubens in seiner Kirche zu Loeches, jetzt in Grosvenor House, waren ein Geschenk des Königs.

Dies sind die Anfänge des Staatsmanns, von dem man gesagt hat, daß er die Monarchie um mehr Länder gebracht habe, als je ein Eroberer ihr gewonnen, — des Nebenbuhlers Richelieus, den er beneidete, fürchtete und vergebens zu stürzen trachtete, — des Günstlings, der seinen König beherrschte „nicht wie ein Minister, sondern als unbeschränkter Lenker aller Staatsgeschäfte"

[1] Crederei poi, per quanto io giudico, che non riuscisse difficile l'accertare il gusto del Conte Duca, col donargli alcuna pittura isquisita, che egli n'è assai vago, et è di natura che ama le blandizie. G. B. Ronchi an den Herzog von Modena, 15. Sept. 1630.

(Correr), — eines jener Schicksalsmenschen, wie sie abwärtsgehenden Staaten ihr böser Genius beschert. —

Die Bildnisse, welche Velazquez am Anfang und Ende seiner Laufbahn von ihm gemacht hat, gehören zu den ersten Charakterköpfen der Porträtmalerei.

Dieser Charakter war im hohen Grade labyrinthisch. Sein rasch fassender durchdringender Verstand, sein Mut und Eifer ist nie bezweifelt worden. In ihm hatte der von Carl V Spanien eingeimpfte Instinkt der Universalherrschaft noch einmal Gestalt gewonnen. Solche Ziele sind bei Menschen seines Temperaments unzertrennlich von persönlichem Ehrgeiz. Doch glaubte er ohne Zweifel, nur für seinen König sich zu mühen, den er, vorausgreifend dem wozu er ihn zu machen sich getraute, El grande zu nennen gebot. Dazu bemerkte Baltasar Gracian: Viele haben den Beinamen des Großen, der Caesar und Alexander zukam, aber umsonst, denn ohne Taten ist das Wort nur ein Lufthauch (un poco de aire).

Wo irgend Händel auftauchten, eilte er sich einzumischen; die gänzliche Erschöpfung des Staatsschatzes, infolge des Niedergangs von Handel und Gewerbe, hat ihm nie Sorge gemacht. Aber er besaß kein politisches Temperament, und sein Unglück war wohl, daß er ohne staatsmännische Schule ans Ruder kam. Sein Kopf war bizarr und launenhaft, unberechenbar, borracho nennt ihn eine Satire; geblendet durch das Neue, ohne Takt in der Wahl seiner Räte. Er setzte sich beim Beginn eines Unternehmens über die Schwierigkeiten weg, und verlor die Haltung bei Mißerfolgen, die er solange als es anging nicht glauben wollte. Er weinte dann: der König selbst mußte ihn trösten. Das alles unbeschadet einer blinden und tauben Hartnäckigkeit, mit der er auf falschem Wege, unter drohenden Vorzeichen fortschritt. Er besaß eine originelle, im Geschmack der Zeit starkgefärbte, bald sarkastische, bald zelotische, nicht uninteressante Beredsamkeit, und liebte sich reden zu hören, aber die Heftigkeit seiner Ergüsse wies auf überreizte Nerven. Was half ihm sein Mißtrauen gegen alle Menschen, seine machiavellistische Unbedenklichkeit in der Wahl der Mittel, wenn er seine Leidenschaften verriet! Ein Wort reichte hin, um vor dem Gesandten dessen Fürsten, Nation, Minister mit Schmähungen und Drohungen zu überhäufen. Er war empfindlich, und verstand keinen Scherz; devot nicht bloß, sondern melancholisch und abergläubisch. Er sprach von der Welt und ihrer Größe wie ein Kapuziner und hatte in seinem Zimmer eine Bahre, in die er zuweilen einstieg, unter den Klängen eines De profundis. Ich beneide, rief er, das Los des nie-

drigsten Palastkehrers (barrendero). Man glaubt in seinem Wesen die geistlichen Anfänge durchscheinen zu sehn: es ist etwas Pfäffisches in dem Hang zu indirekten Mitteln und zur Kabale, in der glühenden Herrschsucht und Rachsucht, in seinen weitschweifigen Abkanzlungen. Vor Blutvergießen zeigte er Scheu. Am Ende hätte er doch Erfolg gehabt, wenn seine Politik von der Unterströmung der Zeit getragen gewesen wäre. Aber sie traf zusammen mit der unaufhaltsamen Rückbewegung Spaniens von seiner vorübergehenden Weltmachtstellung zu den natürlichen Grenzen, die es im Mittelalter besessen. —

Im Museum zu Madrid befindet sich nur ein Bildnis des Conde Duque von des Meisters Hand, das der späteren Zeit seines Lebens angehört. Aber sollte er ihm im Lauf von zweiundzwanzig Jahren nur einmal gesessen haben? Außer dem etwas eitlen Original selbst, werden nicht die Großen des Hofs, auswärtige Fürsten Bildnisse des furchtbaren Mannes erbeten haben? Ebenso begreiflich ist freilich, daß sie nach seinem Sturz verschwanden. Wer mochte den finstren Kopf nun noch um sich sehen. In der Tat sind im Ausland außer zahlreichen gleichzeitigen Atelierbildern und Kopien noch einige Originale nachweisbar, auch gibt es Kupferstiche nach verschollenen Originalen des Velazquez.

Diese Gemälde und Stiche zerfallen in zwei Gruppen. Die einen, wenig zahlreich, stellen ihn dar von der Mitte der dreißig bis zum vierzigsten Jahre, sie sind im ersten Stil des Meisters. Ein prachtvoller Kopf von starken aber nicht unedlen Zügen, hinter denen man eher einen Kondottiere des Dreißigjährigen Kriegs, als den red- und schreibseligen Intriganten der hohen Politik und Intendanten der menus plaisirs S. M. vermuten würde.

So möchte man sich den glorreichen Ahnherrn Guzman[1] el Bueno vorstellen, dessen Züge vielleicht in diesem seinem unkriegerischen Nachkommen wieder aufgelebt waren. „Er ist von Person ansehnlich, sagt Khevenhiller, und sieht einem römischen Kaiser gleich.“ Es sind darin noch Spuren jenes von Voiture geschilderten „großen schöngewachsenen Kavaliers, des galantesten Mannes am Hof und des besten Reiters in ganz Spanien“.

Im Aufgang seiner Macht zeigt ihn das Bildnis, das früher in Dorchester House hing[2] (2,16 zu 1,30); wahrscheinlich aus der Sammlung des Hauses Altamira, das den Herzogtitel von San Lucar erbte. Es ist das bedeutendste Bildnis in dem frühen

[1] Es ist der altdeutsche Name Guotman, Cuodman, Godman.

[2] *Jetzt im Museum der Hispanic Society of America, New York.*

Stil, und weil man diesen nicht kennt, hat man es bezweifelt[1]. Die mit Schärfe beobachteten und mit Feinheit ausgedrückten Eigenheiten der Figur und des Kopfes, die Exaktheit, mit der das von dem Minister und dem Maler gemeinsam ausgearbeitete Ganze von Attitüde, Kostüm und Insignien wiedergegeben ist, machen die Figur zu einem Kompendium der Biographie, gemalt wie die Charakteristik eines venezianischen Gesandten.

Dies vorzügliche Werk scheint als Gegenstück zu dem Bilde des Königs gemalt; vielleicht waren beide für den Grafen bestimmt; deshalb mußte er das des Günstlings für Seine Majestät wiederholen. Diese fast ganz genaue, und vollkommen ebenbürtige Wiederholung (wenn das Verhältnis nicht umgekehrt ist) befindet sich ebenfalls in England, bei Mr. Huth. Es fehlt das Stück roten Vorhangs in der Ecke, und der Ring an der rechten Rand[2].

Auf hellgrauem Grund steht der stattliche Mann stark nach links gewandt, ganz in schwarz, den durchdringenden Seitenblick auf den Betrachter gerichtet. Über der hohen Stirn, mit ihren stark ausgeprägten Höckern (besonders dem mittlern), sitzt bereits die Perücke. Abwärts gekrümmte Nase, schmale etwas eingezogene Oberlippe, vortretendes Kinn (entsprechend dem hohen starken Hinterkopf), kurzer viereckig geschnittener Bart. Der etwas müde Blick ist ernst, im Einklang mit dem langen und breiten schwarzen Mantel, der elegant lose über der linken Schulter hängt und die Figur fast ganz frei läßt. Die starke rechte Hand stützt sich auf den Tisch mit rostsamtner Decke; sie faßt eine grad emporstehende Reitgerte, das Abzeichen des Oberstallmeisters (Caballerizo mayor). Dies einflußreichste Hofamt, das einst Ruy Gomez und Lerma besessen, war der Schlüssel zur Beherrschung und Bewachung des Monarchen. Er scheint seines Winkes gewärtig, aber er weiß auch: Todo es mío. Die Linke, breit und schwerfällig, liegt an dem vom Mantel verdeckten Degenkorb. Auch der Degen ist unsichtbar, macht sich aber in der Silhouette des Mantels bemerklich, den er hinten emporstößt. Aus dem Gürtel sieht der goldene Kammerherrnschlüssel hervor. Ein mit vergoldeten Blättern besetztes Bandelier geht über die

---

[1] Auf der Versteigerung des Col. Hugh. Baillie 1858 erreichte es 598 £ 10 s., auf der Mr. Charles Scarisbricks (Mai 1861) nur 262 £ 10 s. 85" zu 51". Curtis Nr. 171. Exhibition of Old Masters 1887. In der Ecke unten links steht El Conde Duque.

[2] Dies Gemälde war aus einer Madrider Sammlung in die spanische Galerie Louis Philipps gekommen, und wurde 1865 für 325 £ 10 s. von Henry Farrar gekauft. Die Figur hat dieselbe Größe, aber die Leinwand ist kleiner (2,00 zu 1,09).

Brust; auf Wams und Mantel ist das grüne Kreuz des Alcántaraordens genäht. Auf dem Tisch liegt der Hut mit Juwelenagraffe und der Kommandostab. Die großzügige Zeichnung ist sicher und leicht: der Strich bei dünnem Impasto breit und verschmolzen, die Modellierung durch helle Schatten erzielt, der Ton hellgrau mit Stich ins gelbe.

Das Bildnis ist in der Tat ein vielsagendes Pendant zu dem seines Philipp: der blutjunge, unwissende, wohlmeinende, nur auf Sport, Repräsentation und Damen bedachte Fant, und der mit allen Hunden gehetzte alte Fuchs. Den Beifall den es fand, beweisen die noch vorhandenen Wiederholungen[1]. Noch früher, denn die Perücke fehlt, ist das Original des prächtigen Stichs von Paul Pontius, zu dem Rubens, vor seiner spanischen Reise, die emblematische Umrahmung entwarf[2]. Die dem Stecher gelieferte Grisaille befand sich neuerdings in der Hamilton-Galerie[3]. In den ersten Abdrücken reicht der Kinnbart nur bis zur golilla. Die Haare sind dünn und auf dem Scheitel durchscheinend. Er trägt eine Rüstung mit karmoisinroter Schärpe. Die Zeichnung ist von Pontius fein wiedergegeben, aber in dem Glanz der Gesichtsflächen und dem lebhaften Blick erkennt man die Schule des Rubens. Nach den lateinischen Versen sollte man darin zugleich den tiefen, ernsten, redlichen Staatsmann und den geistreichen Redner verehren[4].

Auf dem Sockel mit dem Distichon des Caspar Gevartius, an dessen Seiten zwei geflügelte Knaben mit den Emblemen der Minerva und des Herkules sitzen, steht die Basis mit dem Wappen, und darüber das Bildnis in einfachem elliptischen Rahmen von Perlschnüren, den Palmzweige umschlingen, nebst Fackeln und Posaunen. Darüber eine Symbolgruppe, Ziele andeutend die hinter dieser frons serena sich verbargen: der Erdglobus, bekrönt vom beschwingten Lorbeerkranz, und darüber der Abendstern von der Schlange eingeschlossen: die Weltherrschaft Hesperiens bis ans

---

[1] Eine Replik kam aus der Sammlung König Wilhelms von Holland in die Ermitage (Nr. 421). Sie ist später, aber auf unser Bild gebaut; das Antlitz wurde zeitgemäß verändert. In dem schielend ausgefallenen Zug der Verbindlichkeit, in dem faltigen Leder der Hände, in dem verworrenen Fall der Tischdecke und im Ton erkennt man die Hand eines Gehilfen.

[2] Ex Archetypo Velazquez — P. P. Rubenius ornavit et Delineavit — Paul. Pontius Sculp.

[3] *Später, bis 1921, in der Sammlung Cardon zu Brüssel. Die Grisaille des Rubens entstand 1625—26. Die von Velazquez gelieferte Vorlage hängt nahe zusammen mit dem weiter unten erwähnten Villahermosa-Bildnis.*

[4] Elucet vultu Probitas, frontique serenae
Pondus adest; mixta stat gravitate Lepor etc.

Ende der Tage, die aber, wie die Olive verheißt, zugleich der Weltfriede ist[1].

Olivares hatte krumme Schultern, und wenn man dem Stich von Pedro Perret in einer ihm gewidmeten Beschreibung von Konstantinopel Vertrauen schenken darf, so entsprach seine Figur keineswegs Voitures Schilderung[2]. Die Toilettenkünste des Malers haben dies verschleiert[3].

Die barocke und rätselhafte Figur im Palast des Herzogs von Villahermosa zu Madrid, angeblich des jungen Olivares, diese unfreiwillige Karikatur, ist nicht von Velazquez[4]. Dagegen erinnert das dortige Bildnis des greisen D. DIEGO CORRAL (Abbildung 10), mit strengem, altersmattem Blick, in langem weiten Mantel, an den Holfordschen Olivares.

Zu den ersten Aufnahmen, die Velazquez in Madrid machte, gehört auch das Bildnis Carl Stuarts, Prinzen von Wales, der im Jahre seiner Übersiedlung jene romantische Brautfahrt unternommen hatte. Der Prinz saß ihm erst kurz vor seiner Abreise; es kam nur zu einer Skizze, die er mit einem Geschenk von hundert Escudos belohnte; auch soll er dem Maler „besondere Beweise von Zuneigung“ gegeben haben. Diese Skizze wird in keinem Inventar erwähnt; vor einigen Jahren hat ein Engländer mit einer vermeintlichen Wiederentdeckung Staub aufgewirbelt. Für den spanischen Hof war dieser Aufenthalt des kunstbegabten und kunstverständigen Prinzen nicht ohne Folgen: sein Enthusiasmus für Gemälde, besonders Venezianer, mag des jungen Königs Aufmerksamkeit auf den Wert der eignen, ererbten Schätze

---

[1] Dies Blatt ist in verkleinertem Maßstab von Cornelius Galle d. J. nachgestochen worden, von der andern Seite, die Engel sind weggelassen und bloß die von ihnen gehaltenen Embleme geblieben. Ebenso ist nach Pontius' Stich das Blatt von Matthäus Merian gearbeitet, welches die dem Minister gewidmete Frankfurter Ausgabe des Petron ziert. Nach dem Jahr 1629 dieser Ausgabe (Extrema editio ex musaeo D. Josephi Gonsali de Salas) ist Pontius' Stich vor Rubens' Reise nach Madrid (1628) gemacht. Auch würde Rubens, wenn dort der Plan des Stichs entstanden wäre, gewiß selbst den Grafen aufgenommen haben. Später war auch die Frisur anders; wie in dem Stich von P. de Jode, wo er fast grade so aussieht, aber bereits die Perücke trägt. Hier hält er in der Linken eine Depesche.

[2] Extremos y grandezas de Constantinopla. Compuesto per Rabi Moysen Almosnino Hebreo. Traducido p. Jacob Causino. Madrid 1638. Er spießt eine Chimäre. „Cor meum, vigilat.“

[3] Beschrieben von Curtis Nr. 173.

[4] Die Farbe erweckte mir Bedenken. Erste Ausg. II, 81. Beruete, der eine Abbildung gibt, hält es für eigenhändig. *Die Eigenhändigkeit ist inzwischen gesichert; es wurde mit dem S. 211, Anm. 1 erwähnten Bildnis des Königs (im Metropolitan Museum zu New York) 1624 gemalt und bezahlt.*

geschärft haben. Als er im Jagdschloß Pardo das berühmte Bild der Antiope von Tizian sah, die „Venus des Pardo“ mit der herrlichen Alpenlandschaft, sprach er davon in Ausdrücken, die den König nach den Vorschriften spanischer Courtoisie verpflichteten, es ihm zum Geschenk zu machen. Er befahl durch ein „Dekret“ vom 11. Juni dem Marques de Flores Dávila, das Bild dem Baltasar Gerbier, Maler des Admirals von England zuzustellen, „weil er gehört habe, der Prinz finde Geschmack daran“[1]. Der Marques fertigte jedoch den Befehl an den Conserge des Pardo, Carlos Balduin, erst drei Wochen später aus (1. Juli). Dieses Bild gehörte zu den höchstgeschätzten; als einst Philipp III die Nachricht vom Brande des Schlosses erhielt, in dem die besten Bilder, besonders die Bildnisgalerie Philipps II untergingen, war seine erste Frage nach diesem Tizian gewesen, er sagte: „das ist ein Trost, denn das übrige wird man wieder machen“[2].

Nach dem Katalog der Gemäldesammlung Carls I von Bathoe, hatte er von Spanien noch mitgebracht: ein Mädchen im Pelzmantel, das in die Sammlung Crozat und von da in die Ermitage kam, Johannes den Täufer mit dem Rohrkreuz, vorwärts zeigend, und das Bildnis Carls V mit der irischen Dogge. Dies hat der spanische Gesandte später aus seinem Nachlaß zurückgekauft. Nach Carducho aber hatte ihm der König auch mehrere der Mythologien aus dem Tiziangemach hinter dem „Kaisergarten“ zum Geschenk gemacht; der Hofmaler sah die beiden Dianenbäder, die Danae und die Europa „mit dem übrigen“ bereits eingepackt (encajados). Er ist abgereist ohne sie mitzunehmen, vielleicht weil sein Entschluß, die Heirat aufzugeben, schon gereift war. Jedoch scheint noch sechs Jahre später Sir Francis Cottington Versuche angestellt zu haben, die Bilder loszumachen[3].

Diese Geschenke und Ankäufe sind der Anfang dessen, was die erste Tiziansammlung Europas werden sollte. Fünf Jahre später wurde die Gonzaga-Galerie in Mantua erworben. Wo er die Originale nicht bekommen konnte, ließ er kopieren; durch den zu diesem Zwecke von ihm besoldeten Michel Cross im Palast zu Madrid und im Escorial, und durch den Miniaturmaler Peter

[1] Su Mgd . . . . . me manda que será bien se entregue luege á Balthasar Gervier, pintor del Almirante de Inglaterra, la pintura de la Venus que está en esta casa, de la cual había entendido tenia gusto el Principe de Gales etc. Villaamil.

[2] „Basta, que lo demas se volverá á hacer.“ Carducho a. a. O. 351. Ein königliches Wort, das an den Konsul Mummius erinnert.

[3] I wyll inquire for thos pictures of the Conde de Benavente; & indever to gett allso thos of Titian, wch I left in ye Palace ye 1st time. Cottington an Endymion Porter. 2. Nov. 1629. Sainsbury, Rubens 293.

Oliver. Kopien waren übrigens schon damals in Madrid leicht zu haben; der Graf Harrach, als er in Begleitung Carreños den Alcazar sieht, findet dort einen Maler, der solche im Vorrat verfertigt, er kauft von ihm vier Guidos und zwei kleine Correggios[1].

ITALIENISCHE HOFMALER

In diesen Jahren malte Velazquez sein erstes Historienbild, eine Episode aus der letzten Vergangenheit. Das Bild, als teilweise allegorisch ein Unikum, ist verloren gegangen. Aber die Umstände seiner Entstehung werfen interessante Schlaglichter auf Zustände und Bestrebungen der dortigen Künstlerwelt und seine Stellung zu ihr. Er konnte von Glück sagen, eine ehrenvolle Stellung war ihm zugefallen; aber er hatte auch einen Boden betreten, wo Erfolge, äußerliche oder reelle, Wirkungen nach sich ziehen die daran erinnern, daß man eben am Hofe ist. Ein Schriftsteller der Zeit versichert uns, es gebe in Madrid so viele glänzende Talente und kühne Farbenkünstler, daß man mit ihnen ganze Städte ja Reiche versorgen könne. Abwägung der Verdienste Lebender und Verstorbener war ein beliebter Unterhaltungsstoff ausgewählter Kreise; die wenigen, denen es glückte aufzusteigen, konnten also auf scharfe Kritik gefaßt sein. Empfindliche Klassifikationen sind auch Velazquez nicht erspart geblieben.

An der Spitze der Madrider Malergemeinde standen die letzten Ausläufer der Künstlerkolonie des Escorial, die man unter dem vorigen Könige noch zahlreich versammelt sah bei der Ausmalung des Lustschlosses Pardo. Es waren drei Italiener, die mit dem vielerstrebten, aber spärlich dotierten Titel Hofmaler (pintor del rey) geschmückt waren. Velazquez fand im Jahre 1623 als Kollegen außer Gonzalez, die zwei Italiener Vicencio Carducho und Eugenio Caxesi. Carducho war in Florenz geboren, aber mit seinem viel ältern Bruder Bartolomé ganz jung nach Spanien gekommen; der andere war der Sohn eines Aretiners, aber zu Madrid im Jahre 1577 geboren. Nach dem Tode jenes Gonzalez war ein dritter (gegen 1615) herübergekommen, Angelo Nardi, der seine Ausbildung ganz in Italien empfangen hatte. Velazquez hatte also drei Künstler toskanischer Herkunft neben sich, Männer, die sich, wenn auch der eine Italien nie gesehen hatte, als Italiener fühlten, eng befreundet waren, viele Arbeiten gemeinsam ausgeführt hatten, und von dem angeborenen genio ihrer

[1] Tagebuch vom 4. März 1675.

Nation überzeugt waren. In Wissen, Gewandtheit, Fruchtbarkeit konnte auch niemand gegen sie aufkommen. Ihre Arbeiten in den reichsten und vornehmsten Heiligtümern, dem Sagrario von Toledo, in Guadalupe und manchen Stiftungen reicher Kirchenfürsten geben Zeugnis von ihrem Ansehen. Sie sind auch schriftstellerisch, teils in Originalwerken, teils als Übersetzer italienischer Grundbücher für die Hebung dortiger Kunsterziehung tätig gewesen. Und sie hatten sich mit angeerbter Geschmeidigkeit — wie jeder tun muß der sich dort halten will — dem spanischen Wesen angepaßt. Aus ihren Gemälden würde man nicht sogleich Italiener erraten. Obwohl ferner ihr Sprecher jene Escorialzeit die Epoche nennt, „wo die wahre Kenntnis und Schätzung der Kunst in Spanien eingeführt wurde", und obwohl zwei von ihnen enge Verwandtschaftsbande mit den Malern Philipps II verknüpften, so hat ihr Stil doch mit jenen Eskorialmeistern Pellegrino Tibaldi, Zuccari, Cambiasi nichts gemein. Dem Wechsel der Zeiten konnten sie sich nicht entziehen, obwohl sie die Gegenwart als Verfallzeit betrachteten. Vincencio Carduchos Gemälde haben mit denen seines Bruders Bartolommeo wenig Ähnlichkeit; sie stehen zu ihnen etwa in dem Verhältnis wie die des Cristofano Allori zu denen seines Vaters Alessandro. Weder das starke Stilgefühl jener von ihm gepriesenen Manieristen mit ihren Kontraposten und Idealformen, noch die Gelehrtheit und Gewaltigkeit der Zeichnung, noch die helle, kalte, schillernde Färbung wird man bei ihnen finden. Wohl aber sieht man sie, dem spanischen Geschmack nachgebend, sich gelegentlich dem volkstümlichen Individualismus, der Ausführlichkeit in Nebendingen, den bald phantastischen bald realistischen Farben und Lichteffekten anschließen, *sie* dachten vielleicht, dazu herablassen.

Eugenio Caxesis Vater war jener Patrizio, den der spanische Gesandte Requesens in Rom nebst Romulo Cincinnato für Philipp II angeworben hatte (1567), der Übersetzer von Vignolas „Fünf Ordnungen" (1593). Eugens Mutter aber war eine Spanierin, Casilda de Fuentes, Tochter des Juan Manzano, Zimmermeister des Escorial. In seinen Gemälden bemerkt man breite Licht- und Schattenmassen mit Zurücksetzung der Mitteltöne und Lokalfarben, Nationaltypen und eine düstere grandeza. Nach seinen Gemälden der Passion in der Hauptkirche zu Alcalá würde man ihn zu den *tenebrosi* zählen. Seine Madonna ist eine Kastilierin mit starken Brauen und kleinen schwarzen Augen (Museum des Prado 698). In Madrid, in der Kirche S. Antonio de los Portugueses sieht man noch seine heilige Elisabeth und Engracia, zwei klösterlich strenge, aber königliche Gestalten, ihre Legende in

geistreichen Skizzen des Hintergrundes. Sein (untergegangener) Agamemnon im Salon nuevo des Palastes wurde auf tausend Dukaten taxiert (von denen er nichts erhielt)[1]. In einem Gemälde aus der Geschichte der Gegenwart nähert er sich der Art des Velazquez, dem er damals als Nebenbuhler entgegentrat.

Der Florentiner Angelo Nardi hatte sich nach den Grundsätzen der Bologneser Akademie an den Venezianern gebildet; er brachte einen Zug der Gegenwart in die Schule[2]. Einen Begriff von seinem Können gibt der Gemäldezyklus in der von Juan B[a]. Monegro erbauten Rundkirche der Bernhardinerinnen zu Alcalá, die er für ihren Gründer, den Kardinal Erzbischof von Toledo, D. Bernardo de Sandoval y Roxas (gestorben 1618) unternommen hatte und nach seiner Unterschrift 1621 vollendete. Das Werk fand solchen Beifall, daß er sofort ähnliche ja noch umfassendere Aufträge von hohen Geistlichen erhielt[3].

Dort in Alcalá malte er sieben große Altarbilder und zwei für die Seitenwände der Capilla mayor. Da sieht man einen Künstler, der sich alle Darstellungsmittel der Italiener nach dem Rezept der Carracci zu eigen gemacht hat. Die gelehrte Zeichnung der römischen Schule verschmilzt mit den malerischen Effekten der Norditaliener, dem starken Helldunkel und den kühnen Verkürzungen Tintorettos, der Pracht der Farben und Kostüme Paolos. Sein jugendlich schöner S. Sebastian, ein gewaltiger gekreuzigter Petrus ragen unter vielen Akten ähnlicher Art hervor. Sein hl. Laurentius, die Asunta sind voll von Studien Tizians. Wechsel in der Erfindung, Lebhaftigkeit der Erzählung, starke Bewegungsmotive (das springende Pferd mehrmals) geben diesen Gemälden Interesse. Vor allem bediente er sich mit Glück des Helldunkels zur Markierung der Pläne, zur Hervordrängung oder Zurückschiebung der Hauptfiguren; zu Nachtstücken und Glorien, die ein wohlberechnetes Oberlicht auf die Hauptgruppe herabsenden.

Der Erfolg dieses Werkes mag Philipp IV bestimmt haben, ihn zum Hofmaler zu ernennen (am 30. Mai 1625), zunächst ohne Gehalt. Denn er wollte die Saläre seiner Maler in Zukunft eingehen lassen und nur ihre Arbeiten einzeln bezahlen. Aber im Jahre 1631 schuldete ihm der Hof bereits 22536 Realen! Dem

---

[1] Junta de obras y bosques, Bericht vom 28. Febr. 1631 (Simancas).

[2] Nach einer Supplik vom 4. Januar 1631 war er damals fünfzehn Jahre in Spanien, mit Arbeiten für die königlichen Schlösser beschäftigt (ebenda); er muß also um 1615 herübergekommen sein.

[3] *Vgl. Sanchez Cantón, Boletin de la Sociedad Española de Excursiones 1915, 58ff., mit Abbildungen.*

König war seine Erfahrung willkommen für die Bestimmung der ihm von Italien geschickten Gemälde.

Der dritte und bedeutendste unter den „Malern des Königs" (seit 1609 war Vicencio Carducho, ein geborener Florentiner, dessen Bruder Bartolomé dem Zuccaro an der Kuppel des Florentiner Doms geholfen hatte. Seine wenigen hinterlassenen Gemälde (z. B. das Abendmahl und die Kreuzabnahme im Museum) sind von allen Werken dieser Eskorialmaler die reinsten und gewissenhaftesten, sie zeigen im Kolorit noch Nachklänge des Andrea del Sarto.

Vicencio, den man den Universalerben seiner Kunst nannte, hatte ganz die Konstitution der großen italienischen Praktiker, ihre Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit, ihre erstaunliche Arbeitskraft. Seine Bilder sind, was Zahl und Flächenraum betrifft, von keinem Spanier erreicht worden. Als guter Lehrer konnte er für die Ausführung so umfassender Werke zahlreiche Schüler heranziehen. Sein Geschick mit der Feder zeigt die Schrift über die Malerei. Hier tritt er uns entgegen als ein ernster Mann, mit strengen Prinzipien und hohen Begriffen von der Würde der Kunst. Aber ihm fehlte die große Persönlichkeit die ein Künstler dieses Bekenntnisses haben muß. Der Ausdruck ist zuweilen fade, die Aktion theatralisch, der Affekt gezwungen. Sein Bildnis, das Sir W. Stirling besaß, ebenso wie das nach einer anderen Aufnahme für sein Buch in Kupfer gestochene, zeigt einen Langkopf mit hoher Stirn, von fast asketischem Ernst, schwere starkknochige Hände. Seinen Gemälden, besonders den frühsten (hl. Franziskus in Valladolid 1606, Predigt des Täufers in der Akademie 1610) merkt man es an, daß er in Valladolid als Theatermaler begonnen hatte. In den Gemälden des Retablo von Guadalupe hat er starke Beleuchtungseffekte, in den Geschichten des hl. Juan de Mata (Galerie D. Sebastians) dagegen die farbenheitre Art der zweiten florentinischen Schule. Methodisch ist er darauf ausgegangen für die Lieblingsstoffe spanischer Devotion die seinem Publikum sympathische Darstellung zu finden. Diese klösterlichen Gestalten in den geflickten Kutten, mit ihren erregten Gebärden und verzückten Blicken; die in irisierenden Lichtbahnen gaukelnden blonden, etwas süßlichen Engelkinder und die huldreiche etwas gezierte Madonna, sind talentvolle, aber ohne echte Salbung unternommene Versuche dessen, was später Murillo erreichen sollte. Doch meinte von seiner Erscheinung der hl. Jungfrau (im Leben des hl. Bruno), Sir W. Stirling: „wenige Kastilier hätten ihre zarte und sinnige Schönheit erreicht"[1].

[1] W. Stirling, Annals of the Artists of Spain I, 423.

Gerade um die Zeit, wo er in unsere Erzählung eintritt, hatte er den bedeutendsten Auftrag seines Lebens übernommen: die vierundfünfzig Karthäusergeschichten in Ölgemälden größten Formats für den Kreuzgang der Cartuja von Paular. Sie wurden bei der Exklaustration gerettet durch Überführung in das Nationalmuseum von S. Trinidad zu Madrid; einige der besten waren auch nach dessen Auflösung noch in der oberen Galerie des Ministerio del formento zu sehen[1]. Für diese Arbeit erhielt er in vier jährlichen Quoten (1628—32) sechstausend Dukaten. Außer den Kreidezeichnungen auf blauem Papier, mit Weiß gehöht, hat er auch Farbenskizzen dazu gemacht. In der schottischen Nationalgalerie zu Edinburgh sah man unter dem Namen des Velazquez den „Traum des Papstes", ein geistreiches Bildchen, das mehr von ihm verspricht, als die ausgeführten Gemälde halten. Die reichen roten Tinten des Vordergrundes mit dem päpstlichen Zelte, die tiefgesättigte reizende Landschaft dahinter — alles von Silberschimmer durchwoben — geben ein Ganzes, das jene Benennung erklärlich macht.

Liest man Carduchos Buch, so erwartet man ein Werk von strengem Stil, etwas wie Le Sueur, mit dem nicht bloß Sir W. Stirling, sondern selbst Franzosen die Gemälde von Paular zu deren Vorteil verglichen haben! Das Gegenteil ist der Fall. Das spanische Wesen war selbst einem so theoretischen Kopf wie Vicencio zu mächtig. Zwar die Komposition zeigt viel Kunst, die weißen Kutten der hohen Mönchsgestalten sind trefflich durchstudiert. Aber das am meisten Bemerkenswerte an diesen Bildern ist gerade das, was er in der Theorie herabsetzt: die episch-farbenreiche Fülle in Erzählung und Beiwerk; der Reichtum der Szenerie in luftiger Architektur, weiten, reichstaffierten kastilischen Veduten, Kloster- und Bauerntypen. Er schwelgt in den gemütlichen, schwärmerischen, gräßlichen Motiven der Karthäuserlegende. Der verdammte Raymund ist eine Szene von Hofmannscher Grausigkeit.

Carducho hatte sogar, um den spanischen Klosterstil loszubekommen, eine Reise nach Valencia gemacht, um Ribaltas Werke kennen zu lernen, und eine zweite Reise nach Granada, wo der Karthäuser Juan Sanchez Cotan (gest. 1627), einst Genosse von Paular, dieselben Geschichten in dem heiligen Hause vor dem Tore von Elvira gemalt hatte.

---

[1] *Jetzt in verschiedenen spanischen Kirchen und Galerien verstreut. Vgl. Boletin de la Sociedad Española de Excursiones 1921, 153ff., und Arte Español 1921, 266ff.*

DIE DISCURSOS DES CARDUCHO

Diese drei Toskaner nun, in Madrid hochangesehen, überall gerufen wo man Sachen erster Güte haben wollte, sahen plötzlich einen jungen Mann aus der Provinz neben sich, beschenkt mit Hofämtern und Renten, begünstigt wie keiner seit Philipps II Tagen sich hatte rühmen können. Zwar kam er ihnen nicht ins Gehege; um Retablos und Palast-Plafonds bewarb er sich nicht. Allein die Wunden der Eitelkeit sind oft bitterer als die des Eigennutzes. — Worauf gründete sich denn dieser Erfolg? Wo waren die Zeugnisse seines Rangs? Bildnisse, Küchenstücke — Sachen eher geeignet an echtem Malerberuf Zweifel zu erwecken. Er hatte ja noch gar nicht bewiesen, daß er mit ihnen überhaupt einen Wettlauf unternehmen könne. Bald sah man zwei Lager sich gegenüberstehn. Vicencio hatte sich öfters darüber ausgesprochen; endlich brachte er seinen Groll, seine Anklagen zu Papier, fand Gelegenheit, sie in einem Buche allgemeinen Inhalts vom Stapel zu lassen.

Cean Bermudez nennt die „Diálogos sobre la Pintura“ (1633) das beste Buch über die Malerei im Spanischen (I 251). Glaubt man doch zuweilen darin seinen Mengs sprechen zu hören. Wohl ist es in einer klaren, lebendigen, vom estilo culto freien Sprache geschrieben; es vertritt seine Thesen mit Überzeugung und Folgerichtigkeit, und ist als schriftstellerische Leistung den meisten ähnlichen Werken seiner Landsleute zweifellos überlegen. Auch hat er mehr Geist als Pacheco, nur fehlt die Unmittelbarkeit, die Fülle von Originalnotizen. Dort der Künstler, der mit eignen Augen sieht, für keine Art Verdienst mit seiner Anerkennung geizt, auch wenn er sich selbst widerspräche: hier der stolze Manierist, sehend mit der Brille seiner Prinzipien, ganz in der Praxis aufgehend, ohne Sinn für fremdes Wesen. Die Annalen der Vergangenheit haben für ihn Interesse vornehmlich als Fundgrube für Zeugnisse der Ehren, die den Künstlern gebühren. Seine Schilderung Italiens aus dem Munde eines zurückgekehrten Reisenden, mit der er sein Buch eröffnet, ist aus Vasari abgeschrieben; aber der Spanier Pacheco wußte weit mehr von Florenz, „dem modernen Athen, der wahren Herberge unsrer Kunst“, als dieser Florentiner. Er schreibt den Glockenturm von S. Maria del fiore dem Cimabue, den Perseus dem Bramante zu, und nennt Fiesole unter den Bildhauern. Er läßt seinen Reisenden die Statue Julius' II. an S. Petronio in Bologna bewundern, nennt die Statue Lorenzos de' Medici Octaviano (S. 50) und nennt den David des von ihm vergötterten Michelangelo „ebenso bewunderungswürdig“ wie den Herkules des Bandinelli.



Zurbaran: Damenporträt. London, Grafton-Gallery.



Zurbaran: Das Mirakel des heiligen Hugo. Sevilla, Provinzialmuseum.



Zurbaran: Die heilige Jungfrau, Karthäuser beschützend.
Sevilla, Provinzialmuseum.

Die äußere Veranlassung des Buchs war folgende. Die Maler Kastiliens wurden seit dreißig Jahren von Zeit zu Zeit in Aufregung versetzt durch Versuche, sie zu einer Steuer heranzuziehen, die in Kastilien bei Kaufgeschäften erhoben wurde. Diese „alcabala“ war nach Morosinis Relation unter Philipp II. zu einer unerträglichen Höhe aufgeschraubt worden. Sie betrug 8 bis 10 Prozent von jeder Kaufsumme, bis herab auf Eier und Salat, und derselbe Gegenstand verfiel ihr wohl mehrere Male am selben Tage. Die Folge war, daß die Gemeinden sich mit der Finanzbehörde auf eine Abfindungssumme einigten, die dem Staate im Jahre 1581 immer noch viertehalb Millionen in Gold eintrug. — Die Steuerbeamten der Ortschaften belästigten auch die Maler. Zuerst Domenico Theotocopuli, als er 1600 nach Illescas berufen worden war, hatte sich dem dortigen „alcabalero“ widersetzt, und von dem Finanzrat (Consejo de hacienda) zu Madrid recht bekommen. Das Widerwärtige dieser Steuer für die Künstler lag mehr noch als in der Geldschädigung, in der Gleichstellung ihrer, wie sie glaubten, freien Kunst mit der Lohnkunst. Künstler, die in Berührung mit den Großen und dem Hof kamen, brachten solche Steuern in peinliche Lagen. Juristischer Scharfsinn, historische Belesenheit, Metaphysik der schönen Künste wurden in Bewegung gesetzt, die besten Federn der „Ingénios de la corte“ angeworben, um sie von diesem Pfahl im Fleisch zu befreien. Nicht viel weniger als ein Drittel unseres Buches nehmen sieben Gutachten ein, die den Antrag der Maler bei dem Finanzkolleg befürworten sollten. Darunter waren Namen wie Lope de Vega und Jauregui. — Der Prozeß wurde zu ihren Gunsten entschieden.

Diese Streitfrage gibt die Stimmung der Diálogos, die voll sind von Jeremiaden über die Geringschätzung der Kunst in Spanien, ein altes, schon von Francisco de Hollanda behandeltes und dem Michelangelo in den Mund gelegtes Thema. Damit wechseln Zeugnisse für ihre Ehrungen, vom Altertum bis auf das erstaunliche Register (im alten Buche) der Mäcene, Liebhaber und Sammler der Stadt Madrid. Die Erregtheit des beifallbedürftigen Künstlergemüts pendelt zwischen diesen sich widersprechenden Daten. Er glaubt für eine Lebensfrage der Kunst einzutreten. Ihr Steigen und Sinken hängt ja ab von Achtung und Gunst der Monarchen[1]. Und einer seiner Sachwalter, der Jurist Juan de Butron, meint, Spanien fehlten nicht Talente oder Studien, sondern Schutz, Belohnungen, Gönnerschaften[2].

[1] Todas las codas tienen alientos, y desmayos, segun son estimadas y favorrecidas de los Reyes y Monarcas S. 86.

[2] Juan de Butron, Discuros Apologéticos. Madrid 1626 am Schluß. Dies

Indes die Steuerfrage war doch nur die Veranlassung des Buchs; das tiefere Anliegen des Verfassers ist die Auseinandersetzung mit dem Naturalismus. Sein Haß gegen diesen entspringt dem „Eifer für die Hochhaltung der Malerei, der Angst vor ihrem Ruin“[1]. Er läßt einen jungen Freund sein Befremden äußern, wo denn in dem vorgetragenen Lehrgebäude jene Art der Malerei bleibe, „so lebendig und natürlich, daß sie alle in Bewunderung und Erstaunen setzt, und die darin besteht, daß man die Sache, die man nachmachen will, sich vor Augen stellt und behält“. Diese Frage gibt dem Meister das Stichwort zu einer heftigen Polemik. Das Interesse der Partei wird mit dem Kampf für die Noblesse der Malerei solidarisch gemacht. Denn die Würde, die wir für unsere Kunst beanspruchen, verdankt sie ihrem intellektuellen Charakter, ihrer „Wissenschaftlichkeit“. Ihr großes (drittes) Zeitalter, die Epoche Michelangelos und Raphaels, war das Zeitalter der wissenschaftlichen Regeln, der *docta pintura*. Bonarroti war der Meister aller Meister durch sein Wissen; die Absicht des Papstes seine Reste in S. Peter beizusetzen, war eine Huldigung der Wissenschaft erwiesen[2]. Ist denn unser Schaffen nicht ein geistiger Vorgang? nicht unsere Arbeit eine kontemplative? Ist's nicht die innere Malerei, so das Bild fertig macht? Und darauf allein gründet sich ihr Anspruch, zu den privilegierten „Freien Künsten“ zu gehören. Deshalb sind die bilderreichen Poeten unserer Zeit, — er nennt u. a. Calderon, Lope, Camoens, aber vor allen Góngora, wahre Maler[3].

Ist also der echte Künstler ein Denker, ein Dialektiker, der mit Feder und Bleistift „behauptet, beweist, widerspricht, schließt“: so ist dagegen der Naturalist wie ein Leser, der nichts mehr denkt, als was er im Buche findet. Wenn man bloß die Natur vor seinen Augen malt, was bleibt da für den Geist? Die Kunst wird Sache der Übung, der Handfertigkeit, d. h. Handwerk. Jene „Wahrheit und Lebendigkeit“, welche die Laien so besticht und hinreißt, sie ist eine Funktion der bloßen „potentia operativa“. Die ohne Skizze, mit einem Stückchen Kreide auf der imprimierten Leinewand entwerfen, ohne Nachbesserungen angesichts der Natur zum Malen schreiten, ja oft die eine Hälfte der Figur fertig haben, ohne daß sie wissen wie die andere Hälfte

---

Werk ist unter den spanischen Schriften über Malerei wohl das unergiebigste.

[1] Er schreibe zeloso de su estimacion, temoroso de su ruina. S. 19. Ähnlich Franc. Albano bei Malvasia, Felsina II, 144 (il precipitio, e la totale ruina).

[2] Advierte la estimacion del saber. S. 51.

[3] Parece que vence lo que pinta, y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma. S. 146.

aussehen wird: sie sind keine Künstler, sondern „wie ein Fürst in Madrid sie nannte, Sektierer". Diese sind es, die die Malerei um ihren Ruf bringen. Die den Pöbel malen (er meint die Genremaler) „schädigen die Kunst und sammeln sich selbst wenig Ehre".

Hat denn also Meister Aristoteles sich geirrt, als er der theoretischen Tätigkeit die Kunst als praktischen Zustand entgegenstellte? Carducho kann nicht leugnen, daß zwischen Wissen und Machen ein Unterschied ist, daß nur das Gemachte (el actuado) verstanden und gelobt wird. Aber die Logik lehrt: der Gebrauch der Wissenschaft ist nicht Wissenschaft. Der Naturalismus aber ist bloß Gebrauch und Übung, ohne die Kunst die geübt werden soll. Daher schließt ihn unser Autor aus seinem System der Malerei aus.

Wer könnte freilich leugnen, daß diese naturalistischen Gemälde Leben atmen? Aber diese Lebendigkeit hat keinen großen Wert. Wir sehen es an den Werken der Heroen der Vergangenheit. Ihnen fehlt „diese unmittelbare (pronta) Lebhaftigkeit, diese aufregende (afectuosa) äußere Wahrheit". Unsere Zeit wähnt über sie hinaus zu sein. Aber das worauf sie sich etwas zugute tut: „Naturnachahmung, Farbe, Lebendigkeit, Landschaft, Obst, Tiere", das ist von jenen Gewaltigen für Tand gehalten worden. Das Zeitalter das in ihnen seine Größe sucht ist eine Epoche des Sinkens. Michelangelo und Raphael sind die „Säulen des Herkules".

„Zeichnen und wieder Zeichnen, Spekulieren und noch mehr Zeichnen, das ist das Geschäft des Malers. Skizzieren, auswischen, skizzieren, nulla dies sine linea, das ist der Weg zur Größe. Im Erfinden und Komponieren, in den guten Formen und Proportionen besteht die Kunst. Zeichnung ist das Fundament und das Ganze der Malerei, ihre lebengebende Sonne". Sie macht das Bild; die Farbe schmückt und unterstützt es. Aber ihre Reize können von der Wahrheit ablenken und viele Irrtümer verdecken. Die venezianische Schule, allezeit nach Schönheit und Leichtigkeit des Kolorits trachtend, verschmähte die Zeichnung, weil sie die Denkarbeit floh. Von ihr sagt man, daß es große Koloristen seien und wenig Zeichner, große Praktiker und schlechte Theoretiker. —

Man sieht wohl, von dem Trieb nach dem Schauen und Bilden der Sichtbarkeit und ihrer offenbaren Geheimnisse, von der ernsten Arbeit jener Entdecker auf dem Ozean sichtbarer Reize, — diesem wahren Gegenstück wissenschaftlichen Forschergeistes — davon hat der Schulstolz des Manieristen keine Ahnung. Allezeit mit seinen „Maschinen" beschäftigt, hat er nie Zeit gehabt, um

die Gunst der Mutter Natur zu werben. Was ist ihm Natur? Nur ein Mittel zum Zweck. Man soll ihr zuweilen einen Blick schenken, um den Erfindungen der Phantasie Frische zu geben, die (wie er doch fühlt) in jenem Äther des reinen Denkens blutarm werden würden. „Die Natur dient zur Erinnerung, als Weckerin der Vergeßlichkeit; sie ist eine Nahrung, weiche die Geister der Phantasie belebt und entschlummerte, erstorbene Ideen ins Gedächtnis ruft.“

Auf diese Grundsätze Carduchos stützen sich nun seine Angriffe gegen den Zeitgeschmack, seine düstern Warnungen.

„Ein falscher Prophet ist erstanden, dessen Ankunft wohl als Prophezeiung des Ruins und Endes der Malerei angesehen werden kann (S. 203f.). Denn ein Eiferer für unsere Kunst hat gesagt: Gleich wie am Ende dieser sichtbaren Welt der Antichrist mit seinen erdichteten Wundern und ungeheuerlichen Taten, die aber trügerisch-falsch, ohne Wahrheit und Dauer sind, zahlreiche Völker ins Verderben hineinziehen wird, indem er sich für den wahren Christus ausgibt: also ist jetzt ein Anti-Michelangelo erstanden, der mit seiner gesuchten und äußerlichen Nachahmung, seiner wundersamen Lebendigkeit, vielen Leuten aller Art hat vormachen können, daß das die gute Malerei sei, und seine Weise und Lehre die richtige; er hat sie vom Weg der Unsterblichkeit abgeführt. Mit seinem neuen Gericht und starkgewürzten Brühe hat er eine solche Lüsternheit und Zuchtlosigkeit (golosina y licencia) aufgeregt, daß man zweifeln muß, ob die Natur imstande sein werde, den starken Stoff zu verdauen und nicht ein Schlagfluß folgen werde. „Wer hat je gemalt und es so gut gemacht wie dieses Monstrum von Geist und Talent, fast ohne Regeln, Lehre, Studien, bloß mit der Kraft seines Genies und der Natur vor Augen?“

Aber wie besteht dieser Naturalismus, wo er an die höheren Aufgaben herantritt? „Wahrlich, wer eine Auferweckung des Lazarus, eine Verklärung Christi unternimmt ohne Ideen, nach der Natur, der gleicht einem Blinden, der einen Blumenstrauß sammeln will. Was ist denn Natur? Ist es der Taffet, die Leinwand, das Irdengeschirr, die Brote, die Früchte, die Vögel, das Tier, das unvernünftige und das vernünftige? Der schwarze Hintergrund tut's hier nicht, diese beliebte und wohlfeile Auskunft, um die Figuren hervorspringen zu lassen und die Augen zu alarmieren (hacer ruido!) Wo will er finden die zärtlich heiligen Tränen des Heilandes, seinen Ernst voll Liebe und Macht, das Ebenmaß des „Schönsten unter den Menschenkindern?“ Wo das anbetende Staunen des Lazarus? Wo den in Tränen verhüllten Jubel und Dank der beiden Schwe-

stern, der geschäftigen und der gedankenvollen? Das ist unmöglich ohne Wissenschaft. Das fühlt der Maler und darum sucht er sich Stoffe aus, denen der Naturalismus wie auf den Leib zugeschnitten ist; aber bringen diese unserer Kunst Ehre? Küchenstücke (bodegones) mit niedrigen und ganz gemeinen Motiven, Trunkenbolde (borrachos), Gauner beim Spiel u. dgl., wo der große Aufwand von Denken darin besteht, daß es dem Maler gefällt, vier freche Strolche und zwei ausgelassene Weibsbilder abzukonterfeien, zum Schaden der Kunst und mit wenig Ehre des Künstlers (S. 253)?

„Welch eine Rahel, im geflickten unsaubern Mieder, üblem und unschicklichem Kopfputz, unter rauchgeschwärztem Dach, mit Katze und Hund im Schatten eines dreifüßigen Bänkchens mit Krügen und Tellern darauf, oder einem zerzausten Rocken von der Sierra!“ (S. 148.)

Nun bliebe noch als letzte Verschanzung das Bildnis. Da gibt es doch keine andere Methode, als die mit der Natur vor Augen? — Gewiß, aber das Bildnis ist auch ein untergeordnetes Fach. „Kein großer und außerordentlicher Maler ist je Bildnismaler gewesen! (S. 127.) Denn der wird die Natur durch Vernunft und gelehrte Gewöhnung verbessern. Beim Bildnis aber muß er sich dem Modell sei es gut oder schlecht, unterordnen, mit Verleugnung seiner Einsicht und Verzicht auf Denken (sin mas discurrir ni saber). Und das ist nur mit Vergewaltigung seiner Minerva möglich, für einen der Geist und Blick an gute Formen und Verhältnisse gewöhnt hat. Carducho verspottet den gegenwärtigen Mißbrauch der Bildnismalerei. Wie Francisco de Holanda will er diese Kunst für bedeutende Regenten, Wohltäter der Menschheit, Heilige aufbehalten wissen. Der Mangel an Selbstachtung ist die Ursache dieses Mißbrauchs. Wie anders Tizian, der, als Philipp II. sein Bildnis verlangt, sich mit dem des Königs in der Hand malt! Indem er es hinhält, will er sagen, er selbst sei nicht wert, daß man so viel Wesen von ihm mache. Er will sagen: der Ort, die Ehre, so diesem Gemälde erwiesen wird, gilt dem Bildnis S. Majestät, nicht meinem (S. 250).

Man sieht, es ist derselbe leidenschaftliche Ton, der in Malvasias Werk angeschlagen wird. Der Feind ist derselbe; doch ist der Standpunkt ein anderer. Carducho steht der italienischen Akademie fern: in seinem Werke kommt nicht einer von den damals so gefeierten Namen der bolognesischen Schule vor. Wie konnte auch in Spanien der Elektizismus aufkommen, da die Heroen fehlten, aus denen man hätte borgen müssen. In den Discursos redet noch der Manierismus des Cinquecento.

DIE VERTREIBUNG DER MORISCOS

Niemand wird diese lebhaften Ausfälle lesen, ohne den Eindruck daß sie auf bestimmte Personen gemünzt seien. Von einer Schule dieser Richtung in der Hauptstadt ist nichts bekannt; die Naturalisten in Sevilla oder Neapel würden ihn schwerlich so aufgeregt haben. Da er aber voraussehen mußte, daß jeder Leser in Madrid bei dem, was er von bodegones, borrachos, Bildnissen, von der Methode ohne Kartons nach der Natur auf die Leinwand zu entwerfen usw. gesagt hatte, an den begünstigten Hofmaler denken werde, so würde er gewiß dieser Deutung, falls sie nicht seine Absicht war, vorgebeugt haben, mit irgendeiner Verwahrung. Carducho hat in seinen Dialogen nur einmal (S. 350) das silentium livoris gebrochen, den Velazquez genannt, in der Notiz über den neuen Spiegelsaal des Alcazar, wo er die Autoren der großen Gemälde offenbar nur nennt, um neben Tizian, Rubens u. a. auch seinen und seines Freundes Caxesi Namen anzubringen[1]. Nun wurde ja freilich sein Buch erst 1633 in die Presse gegeben, aber daß Reden wie die angeführten den jetzt zu erzählenden Streit veranlaßt haben, glaube ich aus folgendem schließen zu können.

Der Maler Jusepe Martinez, der es als Freund des Velazquez wissen konnte, erzählt[2], daß ebensolche Äußerungen, mit Bezug auf Velazquez bei dem König vorgebracht wurden. D. Diego aber stand bereits in dem Grade der Gunst, wo die hohen Herren Ohrenbläsereien zunächst dem Angegriffenen vertrauen. Man werfe ihm vor, äußerte Philipp eines Tages, daß er doch nichts weiter als Köpfe malen könne. Der Maler erwiderte: Diese Herren machen mir ein großes Kompliment: ich wenigstens kenne keinen, der einen Kopf gut zu malen verstände. Aber er beruhigte sich

---

[1] Sir W. Stirling schließt aus dieser Namensanführung (S 350), daß Carducho von Velazquez „with respect and admiration" gesprochen habe. Annals I, 418. Man hat eine anonyme Anspielung auf Velazquez vermutet in einer Stelle (VI, p. 206), wo Carducho von dem Einfluß der Körperbeschaffenheit, des Temperaments usw. auf die Zeichnung spricht. Er hat einen wissenschaftlich durchgebildeten, gewissenhaften Maler gekannt, dessen Figuren mitunter seine mangelhafte Körperbildung verrieten. „Ich kannte einen andern, so verwegen wie begünstigt in der Malerei, von dem man sagen konnte, er war zum Maler geboren, wie er Pinsel und Farbe beherrschte, wo mehr ein natürlicher furor als die Studien wirkten." Aber sollte selbst Carducho einen so gründlich geschulten und exakten Zeichner von doch eigentlich phlegmatischem Temperament als Exempel eines begabten und unwissenden Bravourmalers und Heißsporns gebraucht haben?

[2] J. Martinez, Discursos practicables, ed. V. Carderera. Madrid 1866. S. 117.

nicht dabei: so wenig er die Ansicht seiner Kollegen über den Wert der Köpfe teilte, so wußte er sich doch Manns genug, auch auf dem Boden der historischen Malerei einen Gang mit ihnen zu wagen.

Man kam auf den Einfall eines Wettstreits, eines Malertourniers, und vielleicht war es Velazquez selbst, der dem Könige diese ritterliche Form des Austrags vorschlug.

Der König stellte ein Thema aus der Nationalgeschichte, das seine vier Maler, Carducho, Caxesi, Nardi, Velazquez in gleicher Größe behandeln sollten: drei Ellen (varas) Höhe, fünf Breite[1]. Eine Kommission hatte zu entscheiden. Gegenstand und Preisrichter waren so gewählt, daß sich keine Partei beschweren konnte.

Es war die unter des Königs Vater vollbrachte Vertreibung der Moriscos aus Valencia (1609). Die Politik hatte schon lange zu einer solchen Maßregel gegen den unversöhnlichen Feind im Herzen des Landes gedrängt: durchgesetzt wurde sie durch den Glaubenseifer des Erzbischofs Ribera von Valencia, damals der Leuchte spanischer Prälatur. Diese verhängnisvolle Tat galt natürlich den von der Unfehlbarkeit des überlieferten politisch-kirchlichen Systems fest überzeugten Spaniern für das glorreichste Ereignis des Jahrhunderts, die letzte Besiegelung der Befreiung von der Invasion der Ungläubigen, für die heroische Tat eines heiligen Königs:

Por el tercero santo, el mar profundo
al Africa pasó (sentencia justa),
despreciando sus bárbaros tesoros,
las últimas reliquias de los moros.
Lope, Corona tragica, 1627.

Freilich bedeuteten diese „Barbarenschätze“ nicht viel weniger als den Wohlstand eines Reichs, denn die Austreibung von Hunderttausenden fleißiger Landbevölkerung war nur ein Glied in der Kette selbstmörderischer Handlungen, durch die Spanien sein Herabsteigen zu politischer und finanzieller Ohnmacht beschleunigte. Seine Majestät der Zufall, die Verachtung der „Barbarenschätze“ ironisch beim Wort nehmend, wollte daß zur selben Zeit die Kunde von der Wegnahme der Silberflotte durch die Holländer, bei den azorischen Inseln, eintraf. —

Eine solche Tat, weit verteilt in Raum und Zeit, mit Ursächlichkeiten entfernter und verwickelter Natur, konnte natürlich nur durch ein repräsentatives allegorisches Gemälde vorgestellt

[1] Inventare des Schlosses vom Jahre 1686 und 1703. Otro quadro del mismo tamaño [wie Rubens Sabinerinnen] la Expulsion de los Moriscos por el Sr. Rey D. Phelipe terçero original de mano de Diego de Velazquez.

werden, und dazu gehörte Einbildungskraft. Die Italiener hatten gesagt: „Wenn ein solcher Praktiker eine Sache eigener Erfindung und aus eigenem Fond machen soll, ohne die Natur vor Augen, wenn Gedächtnis und Phantasie den Händen Gelegenheit geben sollen, sein Vermögen zu zeigen: wie bar und bloß kommt dann Dürftigkeit und geringes Wissen an den Tag!“[1] Dies war hier der Fall: Philipp III war tot, das Kostüm veraltet, der Schauplatz, die Meeresküste fern. Aber es war ein lokal-spanischer Stoff, manche gab es, die die Personen und Szenen noch gesehen hatten. Mit Maschinen nach den Rezepten eines Caxesischen Agamemnon hätte er diesen nicht kommen können.

In dem Gemälde, das Velazquez ausstellte, stand der König in der Mitte, in Rüstung und weißem Anzug, ihm zur Rechten eine Figur der Hispania in römischer Tracht, thronend am Fuß eines Gebäudes, in der Rechten Schild und Speer, in der Linken Ähren, — wohl die einzige allegorische Figur, die er gemalt hat. Philipp III weist mit dem Kommandostab nach der Küste. Dorthin werden Mauren jedes Alters und Geschlechts, wehklagend, von Soldaten eskortiert. Die Einschiffung geht im Hintergrund vor sich.

Ausnahmsweise hatte er das Gemälde mit seiner Firma versehen; sie stand auf einem gemalten Pergamentblatt an der unteren Stufe und lautete:

Didacus Velazquez Hispalensis. Philip. IV. Regis Hispan. Pictor ipsiusque iusu, fecit, anno 1627.

Zu Schiedsrichtern waren, als Bürgschaft der Unparteilichkeit, gewählt worden: Maino, der Dominikaner aus Toledo, und der Italiener Crescenzi, beide Autoritäten am Hofe.

Gio. Battista Crescenzi, einer römischen Adelsfamilie entsprossen, hatte einst die Malerei bei Roncalli delle Pomarancie gelernt; später aber der Baukunst sich zugewandt. Der feingebildete junge Edelmann gewann sich die Gunst Pauls V, der ihn zum Sopraintendente seiner Bauten machte. Baglione[2] rühmt seine Höflichkeit, seine uneigennützige Förderung der Talente. Der spanische Minister in Rom, Kardinal Zapata, der ihn durch den Kardinal Crescenzi, seinen Bruder kennengelernt hatte, überredete ihn mit nach Spanien zu gehen. Er stellte ihn Philipp III vor, der ihm die Ausführung der Grabkapelle (Pantheon) des Eskorial übertrug. Des Königs Tod verzögerte dies Werk, aber Crescenzi bekam unter dem Nachfolger die Oberleitung der königlichen Bau-

[1] Diálogos IV. 127.
[2] G. Baglione, Le Vite de' pittori. Roma 1642. S. 364ff.

ten und als Vorsteher der „Junta de obras y bosques" (seit 1630) auch andere künstlerische Unternehmungen. Er wurde zum Marques de la Torre und S. Jagoritter erhoben.

Die Entscheidung fiel zugunsten des Velazquez aus. —

Als im Anfang der dreißiger Jahre der neue Spiegelsaal mit den Balkons über dem Haupttor der Fassade des Alcazar eingerichtet wurde, wo die ersten Meisterwerke vereinigt waren, erhielten die „Moriscos" hier ihren Platz, neben Tizians Carl V, Rubens Philipp II und IV. Zu ihren Seiten indes hatte der edelmütige Velazquez den Scipio des Carducho und die Cressida des Caxesi aufgestellt[1] — Im Inventar von 1686 wird das Gemälde zu 600 Dublonen taxiert. Auch in der 1701 aufgestellten Testamentaria Carls II ist es genannt. Zuletzt sah und beschrieb es Palomino, 1724[2]. Seitdem verschwindet es aus den Inventaren. Die Angabe, daß es Sebastiani aus dem großen Saal der Könige in Buen Retiro entführt habe[3], verdient keinen Glauben. Es wird in dem Brand des Schlosses 1734 untergegangen sein. Keine Zeichnung, keine Kopie hat sich gefunden. Möglich ist jedoch, daß das merkwürdige Gemälde jenes Maino, die „Bai von Brasilien" (wovon später) sich an die Komposition anlehnte.

So oft und heftig Naturalismus und Manierismus gegeneinander geprallt sind, niemals ist man wieder auf diese hispanische Idee eines Malergefechts verfallen.

Wohl in keinem Jahrhundert ist in Malerkreisen so viel und so tragisch von großen „Kämpfen" gesprochen worden, als in dem unsrigen. Erhitzte Köpfe stellten sich an, als ob von der Anerkennung einer neuen Manier durch die Jury einer Ausstellung nicht nur die Gesundheit der Kunst, sondern Moral und Zukunft von Nation und Menschheit abhänge. Hier haben wir auch einen Kampf, der mit den tiefsten Prinzipiendebatten hätte ausgefochten werden können. Die Art wie es geschehen ist, hatte jedenfalls den Vorteil, Wort- und Papiervergeudung zu sparen. Nichts vom Qualm hochtönender Phrasen des Verfolgungs- und Größenwahns; nichts von der Malerei der „Neuzeit", der messianischen Zeit, die in jedem Lustrum einmal begrüßt wird. Nur die schweigende Herstellung eines Meisterwerkes.

Vielleicht wäre es anders gekommen, wenn Carduchos Wunsch,

---

[1] Carducho, Diálogos 350. El salon grande que se hizo de nuevo.

[2] Museo pictorico II, 327. Er gibt die Inschrift an: Philipp III. Hispan. Regi Cathol. Regum Pientissimo, Belgico, Germ. Afric. Pazis, & Justitie Cultori; publice Quietis assertori; ob eliminatos feliciter Mauros, Philippus IV robore ac virtute magnus, in magnus maximus, animo ad maiora nato, propter antiq. tanti Parentis & Pietatis observantiaeque ergo Trophaeum hoc erigit anno 1627.

[3] Carderera zu Martinez' Discursos p. 117.

eine Akademie in Madrid zu gründen (Diálogos 38), verwirklicht gewesen wäre. Obwohl es nicht geschah, hat sich doch die Madrider Schule bis ans Ende des Jahrhunderts so ziemlich auf der Höhe gehalten, nicht arm an eigentümlichen Gesichtern. Boshaft wäre es zu behaupten, daß sie dies dem Aufschub jenes Planes verdanke. Nachdem es nämlich im achtzehnten Jahrhundert unter den Bourbonen, und in Sevilla schon in diesem geschehn, soll fortan von großen Malern dort wenig mehr gehört worden sein.

Velazquez hat sich gewiß nicht als Parteihaupt gefühlt, nach Art derer die Rembrandts „Anatomie" nicht bewundern können, ohne einen Seitenblick auf Raphaels „Theologie" zu werfen[1]. Er vertrat nur seine persönliche Art, neben der er noch mancher andern Platz gönnte. Drei Jahre nach seinem Sieg über diese Italiener hat er eine Studienreise nach Rom gemacht. Hat er beim Anblick der sixtinischen Kapelle, wie sein gefeierter lebender Landsmann, auch bloß gesagt: „esto no sirve"? Die langen Beziehungen zu seinem Lehrer, Vater und Freund, die Gelegenheit zur Bekanntschaft mit der Malerei der Vergangenheit in dessen Hause, mögen ihn zeitig gewöhnt haben, Wissen und Praxis zu scheiden; während er hier nur seinem Genius und dem Nationalgeschmack folgte, war er dort weitherzig, wenigstens (wie Leibniz von sich sagte) kein „esprit désapprobateur". Die Wahrheit stiftet keine Sekten.

Auch Carducho mit Genossen indes, obwohl er ja in der Folge seinen ganzen Groll und Protest vor das Publikum gebracht hat, haben sich nicht in den Schmollwinkel zurückgezogen. Wenigstens fehlt es nicht an Zeichen, daß sie in der Folge der naturalistischen Methode Zugeständnisse gemacht haben. In der Gnade des Monarchen sind sie durch diesen Prozeß nicht gestiegen. Als Caxesi im Februar 1631 um Erhöhung seines kärglichen Gehalts einkommt, auch mit Rücksicht auf die ihm seit langen Jahren geschuldeten Honorare, schreibt Philipp an den Rand: „No es tiempo de crecer salarios" (Keine Zeit Gehalte zu erhöhen), und bei einem ähnlichen Gesuche Carduchos heißt es: „pida otra cossa" (Soll um was anderes bitten)[2].

RUBENS IN MADRID

(1628—1629)

Das Jahr 1628 brachte Velazquez ein aufregendes Ereignis: den neunmonatlichen Besuch des Rubens am Hof zu Madrid.

---

[1] W. Burger, Musées de la Hollande. Paris 1858. S. 203. Vgl. G. Droz Babolain S. 153.

[2] Akten der Junta de obra y bosques in Simancas.

Ein Wort über die scheinbar der Kunst fremde Veranlassung[1].

Längst war in dem Meister von Antwerpen der Wunsch erwacht, die Länder des Südens noch einmal wiederzusehen. In Italien, dem Land genußreicher Studienjahre, waren seine Ideale. Bei so außerordentlicher Produktivität mußte zu Zeiten der Trieb erwachen, auch wieder aufnehmend den Geist zu erfrischen. Er hoffte von der Statthalterin Isabella Urlaub nach Italien zu erhalten. Aus einem Briefe Buckinghams vom 4. April 1628 geht hervor, daß schon damals von einer „Sendung nach Spanien" gesprochen worden war.

Eine unverhoffte Gelegenheit sollte ihm die hohe Politik verschaffen, zu der er in den letzten Jahren in Beziehungen getreten war. Der Anstoß kam von England. Seit dem Anfang des Jahres 1627 hatte der dortige Minister durch Balthasar Gerbier Rubens, dem Vertrauten der Infantin, Mitteilungen machen lassen über den Wunsch seiner Regierung, mit Spanien Frieden zu schließen. Man sieht nun, wie er die Aktenstücke in deren Besitz er gelangt ist, benutzt, um eine Sendung nach Madrid zu bekommen. Natürlich wollte der dortige Staatsrat, oder Olivares, als es England ernst schien, von jenen Schriftstücken Kenntnis haben. So schrieb der König am 1. Mai 1628 an seine Tante. Der Maler erklärte sich auch erbötig, die Briefe zu übergeben, bemerkte jedoch, daß er selbst dabei nötig sei, um sie zu erklären, und schlug vor, Philipp möge eine Vertrauensperson bezeichnen, der er sie in Brüssel vorlegen könne, oder aber, wenn es S. M. beliebe, man möge ihn selbst nach Madrid rufen. Das Interesse der Infantin gewann er durch die Aussicht, ihr die Bildnisse der Neffen und Nichten zu bringen, die sie nie im Leben gesehen hatte; auch einige für den König ausgeführte Arbeiten könne er dann persönlich übergeben. Der spanische Staatsrat (in dem auch ein Kunstfreund und Verehrer des Rubens, Leganés saß) erklärte sich mit diesem Vorschlag einverstanden (4. Juli); der König fügte dem Beschluß noch die Bemerkung hinzu, „man solle Rubens nicht zureden zu kommen, sondern ihm die Sache anheimstellen"[2], d. h. er soll wissen, daß seine Anwesenheit der spanischen Regierung geschäftlich gleichgültig ist, daß ihm aber der König, der seine Absichten wohl erraten hat, hierin freie Hand läßt; die Reise ist seine Privatangelegenheit.

Zu verwundern wäre, wenn dies Auftreten des flämischen Ma-

[1] G. Cruzada Villaamil, Rubens diplomático español. Madrid 1874. Gachard, Historie politique et diplomatique de Rubens. Bruxelles 1877.

[2] Pero en esto no se ha de hacer instancia, sino dejar que él, como interes suyo, lo disponga. Gachard, a. a. O. 92.

lers als „diplomático español" ganz ohne Ärgernis des spanischen Formalismus hingenommen worden wäre. In einem Brief des Königs an die Infantin vom 15. Juni 1627 wird dem in starken Worten Ausdruck gegeben. „Ich glaube Ew. Hoheit sagen zu sollen, daß ich sehr übel vermerkt habe, wie als Minister so großer Materien ein Maler hereingebracht wird, eine Sache für die diese Monarchie, wie leicht begreiflich, etwas sehr Herabsetzendes hat, denn die Reputation muß darunter leiden, wenn ein Mensch von so wenig Ansehen (de tan pocas obligaciones) Minister ist, den die Gesandten aufsuchen müssen, und Vorschläge von solcher Wichtigkeit macht. Wenn ja freilich dem antragstellenden Teile die Wahl der Mittelsperson nicht zu verwehren ist, und wenn es für England keine Bedenken (inconveniente) hat daß diese Mittelsperson Rubens ist, so sind selbige diesseits dafür um so erheblicher." Die Statthalterin wandte ein, daß ja auch Gerbier Maler sei, daß wenig darauf ankomme, ob die Verhandlungen durch ihn eingefädelt würden, da deren Fortführung natürlich Personen von Gewicht (graves) übertragen werden würde. Hierbei hat man sich denn in Madrid beruhigt.

Die Statthalterin sandte nun Rubens ab, der auf Befehl Philipps IV mit der Post und in solcher Eile und Geheimnis reiste, daß er weder den spanischen Gesandten und den flandrischen Geschäftsträger, noch seine Freunde Peiresc und Dupuy in Paris gesprochen hat. In der zweiten Woche des September traf er in der Hauptstadt ein.

Etwas weniger als ein Geschäftsträger, etwas mehr als ein Kurier, ein höherer Dolmetscher der Depeschen die er überbrachte, so erschien Rubens in Spanien. Nachdem er in einer Sitzung des Staatsrats vom 28. September dieser Aufgabe sich entledigt, ist er, da ja inzwischen (am 20.) auch ein englischer Agent eingetroffen war, vor jenen „personas graves" zurückgetreten, er hat von nun an, was gewiß sein Wunsch war, sich ganz seinem wahren Beruf widmen können. Das beweist die quantitativ ganz erstaunliche Tätigkeit die er nun entwickelte.

Wenn Rubens seinen Besuch dort vor 25 Jahren in guter Erinnerung bewahrt hatte, so war auch er in Madrid nicht vergessen. Von jener Zeit her besaß man von ihm Werke, die an Bedeutung weder den Bildnissen noch den Historien, die er später dorthin lieferte, nachstanden. Darunter war die große Anbetung der Könige, welche die Stadt Antwerpen 1612 dem Sekretär D. Rodrigo Calderon (1621 hingerichtet) verehrt hatte, aus dessen Nachlaß sie Philipp IV an sich genommen; und das Reiterbild des Herzogs von Lerma, damals im Palast zu Valladolid, das, nach dem Rei-

senden Monconys für eines der merkwürdigsten Gemälde in Spanien galt[1]. Vielleicht malte er damals das Reiterbildnis eines jungen Edelmanns, das sich im Palast Dietrichstein zu Wien im Besitz der Frau Gräfin Clam-Gallas befindet. Es soll von dem Kardinal Dietrichstein aus Spanien mitgebracht worden sein und einen Herzog von Infantado vorstellen. Das Roß ist ein Andalusier aus königlichem Marstall, die Ansicht des Reiters dieselbe wie in dem Bildnis des Francisco Maria Balbi zu Genua, im Palast Balbi-Senarega, von Van Dyck. Man weiß aus Baglione, daß Rubens' frühe Reiterbildnisse sich besondern Rufes erfreuten (Vite p. 303). An den Herzog von Lerma ist nicht zu denken, aber der Herzog von Infantado hatte seine einzige Tochter mit dessen zweitem Sohne vermählt. D. Diego de Sandoval Graf von Saldaña, und der Enkel hat in der Folge den Titel von Infantado geerbt. Ein noch nicht gelöstes Problem ist das Riesengemälde der Himmelfahrt Mariä, früher in der Kirche der Franziskanerinnen zu Fuensaldaña, jetzt im Museum zu Valladolid. Man nimmt sich oft nicht die Mühe es ernstlich zu prüfen, weil es durch eine fremdartige Weise in Ton und Modellierung zurückstößt, obwohl gerade diese sich ähnlich in den 1603 mitgebrachten Gemälden, z. B. dem Apostolat der Pradogalerie findet. Aber nachdenklich macht doch die Meisterschaft der Zeichnung, eine in spätern Werken vermißte Differenzierung in den Physiognomien, Beherrschung des stürmisch bewegten und doch ohne jede Störung so klar geordneten Figurengewoges, die ungewöhnliche Schönheit und Lebensfülle dieser Welt herrlicher Jünglings- und Kindergestalten. —

Was auch seine Absichten vorher gewesen sein mögen — gewiß ist, daß er vollständig seine Rechnung gefunden hat.

Er selbst schreibt Peiresc am 2. Dezember: „Ich halte mich hier wie überall eifrig ans Malen, und habe bereits das Reiterbildnis Seiner Majestät aufgenommen, mit deren großem Beifall und Zufriedenheit, denn er findet augenscheinlich ganz besondere Freude an der Malerei, und nach meiner Ansicht ist dieser Fürst mit den schönsten Gaben geziert. Ich kenne ihn schon aus persönlichem Verkehr, denn da ich Zimmer im Palast habe, so besucht er mich fast täglich. Ich habe auch die Köpfe der ganzen königlichen Familie gemacht, treu mit voller Bequemlichkeit in ihrer Gegenwart, im Auftrag der durchlauchtigen Infantin, meiner Herrin."

Den vollständigen Bericht aber über seine Tätigkeit enthält das Buch Pachecos; Velazquez mag selbst dem Schwiegervater diese kostbaren Notizen für dessen Buch aufgesetzt haben[2].

---

[1] Les Voyages de M. de Monconys, IVe p. Paris 1693. 11 (1628 gemacht).

[2] Pacheco, Arte de la Pintura I, 132.

„Er brachte für die Majestät unseres Katholischen Königs Philipp IV acht Gemälde mit von verschiedenem Inhalt und Umfang, die in dem Neuen Saal neben andern herrlichen Stücken aufgestellt sind. In den neun Monaten, die er in Madrid weilte, hat er, ohne seine ernsten Geschäfte zu vernachlässigen, und obwohl er einige Tage an der Gicht litt, viel gemalt, so groß ist seine Geschicklichkeit und Leichtigkeit. Zuerst nahm er den König, die Königin und die Infanten auf in Halbfiguren, um sie nach Flandern mitzubringen; er machte fünf Bildnisse Seiner Majestät, darunter eines zu Roß nebst andren Figuren, mit viel Bravour (valentía). Er porträtierte dann auch die Infantin [Margaretha] in den Barfüßerinnen in mehr als Halbfigur und fertigte danach Kopien. Von Privatpersonen machte er fünf bis sechs Bildnisse. Er kopierte alle Sachen Tizians, die der König hat, als da sind die beiden Bäder [der Diana], die Europa, Adonis und Venus, Venus und Cupido, Adam und Eva u. a.; von den Bildnissen: das des Landgrafen [Philipp von Hessen], des Herzogs von Sachsen [Johann Friedrich], des Alba, des [Francisco de los] Cobos, eines venezianischen Dogen [Gritti] und viele andere Gemälde auch außer denen, so der König besitzt. Er kopierte das Bildnis König Philipps II [nach Tizian] in ganzer Figur und Rüstung. Er veränderte einige Sachen in dem Bilde der Anbetung der Könige von seiner Hand, das im Palast ist; er machte für D. Diego Mexia [später Marques de Leganés], seinen großen Verehrer, ein Gemälde der Empfängnis, zwei Ellen Höhe, und für D. Jaime de Cárdenas, Bruder des Herzogs von Maqueda, einen Evangelisten Johannes in Lebensgröße. Es scheint unglaublich, wie er in so kurzer Zeit und neben seinen Geschäften so viel hat malen können.

„Mit Malern verkehrte er wenig, nur mit meinem Schwiegersohn (mit dem er vorher Briefe gewechselt hatte) schloß er Freundschaft, er äußerte sich sehr wohlgesinnt (favoreció mucho) über seine Werke wegen seiner Bescheidenheit. Sie besuchten zusammen den Eskorial.

„Kurz, die ganze Zeit wo er am Hof war, bezeigten Seine Majestät und die großen Minister seiner Person und seinem Talent viel Wertschätzung. Und S. M. begnadigte ihn mit dem Posten eines Sekretärs des Geheimen Rats am Hofe zu Brüssel für Lebenszeit, mit Vererbung auf seinen Sohn Albert; er bringt tausend Dukaten jährlich ein. Nach Beendigung seiner Geschäfte, als er sich von S. M. verabschiedete, gab ihm der Conde Duque einen Ring im Namen des Königs, zweitausend Dukaten wert." —

Die Vermutung liegt nahe, daß es sich in jenem Briefwechsel

mit Velazquez um die acht mitgebrachten Gemälde gehandelt hatte. Das Inventar des Neuen Saals (Salon de los espejos) vom Jahre 1636 nennt folgende Gegenstände:

Die Versöhnung Jakobs mit Esau (Münchener Pinakothek Nr. 751, gestochen von P. de Balliu 1652).

Mucius Scaevola vor Porsenna (war beim Fürsten Kaunitz).

Achill unter den Töchtern des Lycomedes von Ulyss entdeckt (Prado 1661).

Samson schlägt die Philister mit dem Eselskinnbacken.

Kains Brudermord.

Die Eberjagd (München, Pinakothek Nr. 781 ?).

Die Hirschjagd.

Simson zerreißt den Löwen (radiert von Quellyn d. ä. und Franz van den Wyngaerde). Die Zeichnung besaß Sir Thomas Lawrence.

Davids Kampf mit dem Bären, nach Julio Romano, einst in der Sammlung Altamira; gestochen von Panneels.

Saturn, einen seiner Söhne verschlingend (Prado 1678).

Ceres und Pomona mit dem Fruchthorn (Prado 1664).

Nur drei befinden sich also noch in Madrid, Achill, der Saturn und Ceres. Da diese Gemälde sich stofflich ganz den von Rubens später in Antwerpen für den König, zum Teil für denselben Saal hergestellten anschließen, so wird er wohl auch schon jene acht auf Bestellung geliefert haben; wie ein Schreiben des florentinischen Gesandten in Madrid[1] bestätigt.

Daß Rubens nicht alle diese Stücke erst für Philipp IV komponiert hat, sondern zum Teil mit altem Vorrat räumte, ist wenigstens in einem Fall nachzuweisen. Den Achill hatte er bereits vor zehn Jahren Sir Dudley Carleton, dem englischen Gesandten im Haag, angeboten. Er bezeichnete ihn damals als „Werk seines besten Schülers (van Dyck ?), ein überaus reizendes Bild und voll von vielen sehr schönen Mädchen“[2]. Sir Dudley zeigte sich jedoch kalt für die Reize dieser schönen, aber nicht ganz echten Griechinnen. Hier nun wird er den von dem Eng-

[1] E' arrivato in Madrid il Rubens fiammingo Pittor famoso, che hà portato otto quadri di pittura di sua mano, ordinatili per servo di S. Mta, da porsi in questo Palazzo. Depesche vom 25. September 1628 im Archivo Mediceo.

[2] Quadro vaghissimo, e pieno di molte fanciulle bellissime. Brief vom 28. April 1618. Man sieht, Rubens preist seine Werke in ganz kaufmännischem Stil an, wie ein Ballet-Impresario. Wie er nicht zu stolz war, mittelmäßige von ihm übergangene Schülerarbeit unter eigenem Namen bei seinen Verehrern anzubringen, so zeigte er wenig Empfindlichkeit, wenn sie ihm als minderwertig zurückgeschickt wurden, wie mit der Löwenjagd für Carl I geschah, vgl. Sainsbury S. 52 ff.

länder verschmähten Ladenhüter denn doch noch an den König von Spanien los.

Nachdenklich macht auch der Umstand, daß ein Teil dieser Gemälde schon zu Lebzeiten Philipps wieder aus dem Spiegelsaal entfernt wurde: das Inventar von 1686 weist an ihrer Stelle später gelieferte Sachen auf: den Raub der Sabinerinnen und die darauffolgende Schlacht, Perseus und Andromeda, die Madonna in einem Blumenkranz. Jene Gemälde haben also wenig befriedigt; Rubens mag sich nach seinen Erinnerungen vom Jahre 1603 eine zu niedrige Vorstellung von dem Urteil der Spanier gemacht haben; nach seinem Briefe scheint er erst dort des Königs nicht gewöhnliches Verständnis bemerkt zu haben. Unter diesem Eindruck bat er sich aus, seine große Epiphanie, die ganz in der Art seiner Frühzeit war, übermalen zu dürfen; er erweiterte sie auch und machte fast ein neues Bild daraus.

Die erste Arbeit die Rubens in Madrid unternahm, nachdem er in dem Malerquartier des Palastes (Cuarto bajo del Principe) sein Atelier eingerichtet, war das Reiterbild Seiner Majestät[1]. Auch dieses kam in den Spiegelsaal, also in die Nähe von Tizians Carl V. Der König war dargestellt „in Rüstung, auf einem Kastanienbraunen, mit der roten Schärpe, Kommandostab, schwarzem Hut mit weißen Federn; in der Höhe die Erdkugel, gehalten von zwei Engeln und der Fides, die das Kreuz darauf setzt und dem König einen Lorbeerkranz beut; auf der einen Seite ist die göttliche Gerechtigkeit, welche den Blitz auf die Feinde schleudert, auf der andern unten ein Indianer, der den Helm nachträgt“. Die Übereinstimmung dieser Beschreibung des wahrscheinlich im Brand des Schlosses von 1734 untergegangenen Bildes mit dem großen „Velazquez“ in den Uffizien hat Villaamil bemerkt; nur ist dies nicht, wie er meint, eine übermalte Kopie, noch weniger ein Gaspar de Crayer, sondern, wie ich anderwärts gezeigt[2], ein Erzeugnis der Madrider Schule, wahrscheinlich von Carreño im Anschluß an jenen Rubens gemalt, aber mit einer neuen Aufnahme des Kopfes des wohl zwanzig Jahre älteren Monarchen.

Rubens wurde ferner die seltene Gunst zuteil, die „Köpfe“ der gesamten königlichen Familie nach dem Leben aufnehmen zu dürfen: die Königin also, die Brüder Ferdinand und Carl, die Schwester Maria. Die Infantin hatte auch Velazquez noch nicht

---

[1] *Am 10. Oktober 1628 befahl der König, dem Juan Gomez de Mora aus dem Marstall und der Armeria alles zu geben, was Rubens für das Reiterbildnis Sr. M. brauche.*

[2] Zeitschrift für Bildende Kunst. 1883. S. 317 ff.



Alonso Cano: Die heilige Agnes. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Alonso Cano: Madonna. Madrid, Prado.

gemalt. Aber diese Bildnisse waren ja für die hochverehrte greise Tante in Brüssel bestimmt. Auch malte er die Suor Margarita im Barfüßerinnenkloster, eine andere Tante der königlichen Geschwister. Diese Tochter Maximilians II war eine Person von Einfluß, der jeder Fremde von Stand seine Aufwartung machte. Von allen zehn Bildnissen scheint, nach dem Schweigen der Inventare, keins im Schlosse geblieben zu sein; von denen des Königspaars und des Kardinalinfanten behielt Rubens Exemplare für sich, die sich in seinem Nachlaß fanden (Nr. 113. 115. 116. 123).

Das beste mir bekannte Bildnis des Königs ist das in ganzer Figur im Palast Durazzo zu Genua. Er steht in schwarzseidener Tracht in einem Saal, der sich durch die große Balkontür nach den Jagdgründen öffnet, zur Linken zwei Säulenschäfte, die zum Teil durch einen schweren Vorhang aus dunkelrotem und Goldstoff verdeckt sind. Die Linke ruht am Degen, die Rechte hält den schwarzen Handschuh. Nur ein leichter Flaum bedeckt die Lippen. Während hier in Haltung und Miene Majestät beabsichtigt ist, machen andere Wiederholungen, z. B. die Halbfigur in der Pinakothek (787) mehr den Eindruck einer charakterschwachen Persönlichkeit, eines leichtlebigen Jünglings, der sich nach Abschüttelung des Zwangs und der Spionage seines kronprinzlichen Daseins von den Wogen geistig-sinnlicher Genüsse schaukeln läßt.

In Wien ist auch das Bildnis der Königin (Nr. 788), von dem die Eremitage (Nr. 560) und München Kopien besitzen (S. 102). Der Infant Ferdinand, dessen Bildnisse aus der späteren niederländischen Zeit, kenntlich an den langen blonden Locken und dem Schnurrbart, so häufig sind, trug damals kurzgeschorenes Haar: so sieht man ihn im Alter dieses Jahres und in Kardinalstracht in der Pinakothek (Nr. 335) und im Palast Doria zu Genua in dem imposanten Gigantensaal, gegenüber dem alten Andreas, zwischen den Fenstern. — Für alle diese Bilder sind Rubens 7500 livres gezahlt worden.

Indes in diesen bewegten Monden war Rubens' Herz nicht ganz, vielleicht gar nicht bei jenen königlichen Bildnissen und Griechenfabeln. Er erbat sich vom Könige die Erlaubnis, die Tizians des Schlosses kopieren zu dürfen. Mit Staunen sah Philipp zu, wie unter den Händen dieses erstaunlichsten unter den ungezählten Kopisten aller Nationen, die sie seit Jahrhunderten belagern, diese durch die Zeit schon etwas gedämpften Prachtstücke eins nach dem andern neu erstanden, immer um einige Grade erhöht in Brillanz der Farbe und des Lichts, erregt im Ausdruck, vergröbert in den Formen. Der König konnte sich nicht satt sehen, sie gefielen ihm besser als die Originale, denn obwohl er diese

besaß, hat er später aus Rubens' Nachlaß eine Anzahl der Kopien ankaufen lassen.

Pacheco nennt fünf große Mythologien, nebst dem „Sündenfall", und sechs Bildnisse; aber dies ist nur die Hälfte. Gewiß ein merkwürdiger Beweis seiner Verehrung des Venezianers, die ebenso warm wie beharrlich war. Denn er hatte diese Sammlung bereits vor einem Vierteljahrhundert in Italien begonnen: in Rom kopierte er bei den Ludovisi die beiden Bacchanalien (jetzt in Stockholm: diese vielleicht am vorzüglichsten), in Florenz den Kardinal Hippolyt von Medici, in Mantua die beiden Bildnisse der Isabella von Este. Er trachtete, in seiner fürstlichen Wohnung zu Antwerpen sich wo möglich mit dem ganzen Werk Tizians zu umgeben; auch zehn Originale Tizians besaß er, oder glaubte sie zu besitzen. Andere Maler hätten sich mit kleinen Skizzen beholfen, ihm war nichts leicht als das Große[1]. Das Befremdliche ist, wie er, längst gewohnt im Strom des Schaffens zu leben, hierzu die Geduld findet; weniger seltsam, aber bezeichnend ist, daß er in jener Fundgrube malerischer Motive, die Spanien damals noch mehr war als heute, sich mit alten italienischen Bildern monatelang einschließt, ohne der Umgebung einen Blick zu schenken. Wie die Carracci, deren Epigonengrundsätze auch er, nur mit mehr Geist befolgte, suchte er die Quelle wahrer Kunst mehr in den Mustern der Vorzeit als in der lebendigen Natur. Bei solcher Fruchtbarkeit wäre dies auch ein viel zu umständlicher Weg gewesen. Ihm war es ein Genuß, in dieser intimsten Weise mit dem Venezianer zu verkehren, vor dessen Rahmen er sich doch wie ein etwas verwilderter Spätgeborener vorkommen mußte.

Man hat früher vermutet[2], daß diese Kopien für den König von England bestimmt gewesen seien, der ja auf eben dieselben Stücke einst ein Auge geworfen hatte, und sich in der Tat dort Kopien anfertigen ließ (S. 231). Möglich ist, daß er an seinen Gönner gedacht hat und eine Anregung von dort vorlag. Aber keines ist in Carl Stuarts Sammlungen nachzuweisen: Rubens hat sich nie von ihnen getrennt, sie fanden sich sämtlich in seinem Nachlaß. Sie waren ihm wohl auch wert als Erinnerungen an jene glücklich freien Tage in Italien und zuletzt hier, als Gast der spanischen Königsburg.

Das Inventar seines Nachlasses nennt noch folgende nach Madrider Tizians von ihm verfertigte Kopien:

Die Venus mit dem Spiegel.

Die Bildnisse Carls V und der Kaiserin Isabella von Portugal,

---

[1] Sainsbury, a. a. O. 236 ff. 61.
[2] Michel, Histoire de la vie de Rubens. Bruxelles 1771. 167.

zweimal, das eine Mal auf einem Bilde beisammen. Hier waren sie in schwarzer Hoftracht dargestellt, die Hände ruhend auf einem Tisch mit roter Decke, ein Brevier haltend; zwischen ihnen stand eine Uhr. Dies verlorengegangene Bild Tizians stammte aus Yuste, kam von da in den Prado und befand sich zu Rubens' Zeit im Schlafzimmer des Königs im Erdgeschoß.

Das Bildnis König Ferdinands in voller Rüstung, die Rechte auf dem Helm (Prado 453).

Alphons von Ferrara mit dem großen Hund (Prado 408). (Es ist Ercole II.) Beide damals in der Südgalerie.

Das verlorene Bildnis des Herzogs Francesco Sforza von 1534 in ganzer Figur, voller Rüstung, und mit dem Kommandostab; zur Zeit Philipps II im Schatzhaus, damals im „Gang über dem Ordensrat".

Der Hofzwerg Stanislaus in rotem Damastkleid mit dem Spieß in der Rechten und der roten, hermelinbesetzten Mütze in der Linken; ebenfalls verschollen.

Außerdem sechs Bilder, die nicht wohl zu bestimmen sind: Ein gewisser großer Mann mit dem Hut (oder Hund?); vier venezianische Buhlerinnen; das Gemälde einer Braut[1].

Dagegen hat Rubens, der klassische Maler der Jesuitendevotion, in dem erzkatholischen Spanien weder für den König noch für eine Kirche religiöse Bilder gemalt; nur jene zwei für Leganés und Cárdenas sind bekannt. Erst später sandte er dem Hospital seiner Nation in Madrid ein vorzügliches, ganz eigenhändiges Werk. Es ist die Marter des hl. Andreas, noch heute in der neugebauten Kapelle jenes Hospitals. Wenn er in der Wahl heiliger Bilder dem Zug seines Herzens folgte, ergriff er gern Stoffe, wo körperliche Qual oder schmachtende Wollust mit mystischer Verzücktheit sich mischt. Als er am Abend seines Lebens auch für das ihm als Schauplatz der Kindheit werte heilige Köln ein solches Werk stiften wollte, ersann er ein Gemälde, das man den Triumph des Gräßlichen nennen kann. So malte er für Madrid den Apostel, der, zwei Tage lang, umgeben von seinen Getreuen, am Kreuze hängend, nun auf Befehl des Prokonsuls losgebunden werden soll, aber auf sein Gebet von einem himmlischen Glanz verhüllt und der Umgebung entrückt seinen Geist aufgibt. Nie hat er den Pinsel geistreicher geführt: das himmlische Licht kämpft mit dem irdischen Dunkel wie im ungestüm bewegten Meer.

---

[1] Vielleicht: Una Veneciana vestida de raso blanco con bordaduras de oro, en la mano derecha un abentador de palma y una punta de una hoja verde en los pechos. Inventar von 1636. Pieza en que S. M. negocia en el cuarto bajo de verano.

Nur ein Gemälde ist bekannt, das ihm eine spanische Szenerie eingegeben hat; es mag ihn auch an sein Zusammensein mit Velazquez erinnert haben, der ihn auf dem Ausflug nach dem Eskorial begleitete. Bei dieser Gelegenheit erklommen sie einen Gipfel der unwirtlichen Sierra, die das Kloster Philipps II beherrscht. Von der Höhe der „Sierra tocada“ (von ihrer beständigen Verschleierung in Wolken), dem schneebedeckten Gipfel der Sierra S. Juan en Malagon, entwarf er eine Skizze des Eskorial, hier in der Tiefe zu einem Schmuckkästchen verkleinert, „mit dem Dorf und der Allee, Fresneda mit den beiden Teichen, der Straße nach Madrid, das am Horizont auftaucht“. „Das Gebirge, schreibt er im April 1640 an B. Gerbier, ist sehr hoch und steil, und schwer herauf- wie herunterzukommen; wie sahen die Wolken tief unter uns, während der Himmel darüber klar und heiter war. Oben ist ein großes Holzkreuz, das man von Madrid leicht erkennt, und eine kleine Kirche Sankt Johann, wo ein Eremit lebt, der hier mit seinem Esel zu sehen ist. Seitwärts ist ein Turm und Haus, wo der König öfters einkehrt wenn er jagt. Viel Rotwild kam uns vor.“

Nach dieser Skizze wurden später mehrere Gemälde hergestellt, eins, wie Rubens selbst sagt, von einem gewöhnlichen Maler, Peter Verhulst, sah Edward Norgate, auf dessen Schilderung hin es Carl I zu besitzen wünschte. Rubens, obwohl er es nicht für würdig erklärte, unter die Wunder des königlichen Kabinetts aufgenommen zu werden, ließ es von dem Landschafter vollenden. Dies ist vielleicht das beim Earl of Radnor in Longford Castle befindliche sehr große Exemplar. Ein andres fand sich im Nachlaß; auch die Dresdener Galerie besitzt eins.

BACCHUS
(LOS BORRACHOS)

Während der ersten Jahre seines Madrider Hoflebens widmete der Maler des Königs sich ganz dem Porträt: Kirchenbilder, Genrebilder wurden beiseite gesetzt. Durch ein Porträt hatte er seine Stellung gewonnen, er mußte darauf bedacht sein, sie durch Vervollkommnung zu erhalten, denn nirgends langweilt man sich schneller als am Hof. Erst am Schluß dieses ersten Lustrums versucht er sich in einem neuen Fach: der Mythologie. Es ist ein ländliches Bacchusfest, wo der jugendliche Gott, zwischen zweien seines Gefolges auf der Tonne thronend, einen engen Kreis alter Zechbrüder traktiert und bekränzt[1].

[1] Una historia de Baco coronando á sus cofrades, heißt das Gemälde in dem unter Mitwirkung von Velazquez' Schwiegersohn aufgestellten Inventar von 1665.

In seiner Vaterstadt war Velazquez nie auf mythologische Stoffe gekommen; auch jetzt führt ihn zu einem Versuch in dieser Klasse ein besonderer Anlaß: der Besuch des Rubens. Seine „Fabeln" und deren Erfolg am Hof mußte ihm zu denken geben, sie erfüllten seine Phantasie und riefen eine produktive Gegenwirkung hervor. Aber diese Veranlassung ist seinem Werk kaum anzusehen. Er hat sich mit Rubens messen wollen; aber indem er ihm auf eins seiner Lieblingsfelder folgt, tritt sein eigenartiges, spanisches und persönliches Wesen mit siegreicher Originalität hervor. In realistischer Energie ist der „Bacchus" von ihm kaum je wieder erreicht worden.

Über seine Entstehungszeit geben die Akten Auskunft. Am 18. September 1628 hatte ihm der König für schuldig gebliebene Honorare eine Zulage gewährt. Sie bestand in einer „Tagesration wie die der Kammerbarbiere" und betrug zwölf Realen täglich; dazu kam ein jährlicher Anzug für neunzig Dukaten. Der Maler hatte hierauf für jene Rückstände und zugleich im voraus in betreff der Werke quittiert, die ihm der König in Zukunft aufgebe; als solche werden Originalbildnisse bezeichnet (retratos originales)[1]. Nun aber erhält er zehn Monate später (22. Juli 1629) auf einmal 400 Dukaten in Silber, davon 300 „auf Abschlag" (á quenta) seiner Werke, und hundert für ein Gemälde des Bacchus, „das er für den Dienst S. M. gemacht hat". Dies muß also nach dem September 1628 begonnen sein.

Der Bacchus hat Philipp ganz besonderes Vergnügen gemacht: er ließ ihn im Sommerschlafzimmer aufhängen. Vielleicht gab Velazquez zu verstehen, daß er im klassischen Land noch mehr solche Göttergeschichten würde liefern können. Man vermutet, daß ihm unter jener Form seine Reiseunterstützung gewährt wurde, die Pacheco auf gerade 400 Dukaten angibt[2].

Dieses Werk ist das einzige Trinkerstück des Velazquez, man kann hinzusetzen der spanischen Schule. Die Spanier galten als Antipoden der Deutschen und Niederländer in diesem Punkt. Trunkenheit war ihnen noch verächtlicher als ehemals den Franzosen. Borracho war ein so böses Wort wie Hahnrei und schlimmer

---

[1] Hize mrd. á Diego Velazquez, mi pintor de Cámra, de que se le diese por la despensa de mi casa vna raçion cada dia en espeçie, como la que tienen los Barberos de mi Cámra, en consideraçion de qe. se auia dado satisfecho de todo lo que se le deuia hasta aquel dia de las obras de su ofiçio qe. avia hecho para mi seruicio, y de todas las qe. adelante hiçiese; y las qe. adelante hiçiere declaro aora en esta órden q an de ser los retratos originales q yo le mandare hacer. Mitgeteilt von Villaamil, El Arte en España VIII, 61 ff. Documentos inéditos 55, 398 f.

[2] Arte de la pintura I, 136.

als Narr[1]. Es gehörte zu den Beleidigungen die, wie der Schlag ins Gesicht mit Hand, Hut oder Schnupftuch, nicht durch Zweikampf, sondern durch Mord gesühnt wurden. Pasquillanten fanden keinen kränkenderen Ekelnamen für den verhaßten Minister[2]. Es genügte jemandem nur einen Fall von Betrunkenheit zu beweisen, um seine Verwerfung als Zeuge zu bewirken[3].

Allein selbst die Spanier haben gelegentlich auch dieses Laster scherzhaft genommen. In der Fundgrube volksmäßigen Humors, den Schelmenromanen, fehlt nicht die Kneiperei mit äußerster Deroute. Die Andalusier, hierin weniger streng denkend (wie die Perser im Islam) wurden von den Kastiliern u. a. borrachos betitelt. Die Lieder des Baltasar del Alcazar sind allerdings eine Rarität in der spanischen Lyrik, aber hinreichend als Beleg, daß die Ader da ist[4]. Der Hof Philipps IV war auch in diesem Punkt freidenkend. Wie Königin Bessy an dem dicken Ritter Geschmack fand und selbst eine Falstaffiade veranlaßt haben soll: so liest man in Briefen aus der Residenz von hohen Belustigungen, wo man Rüpel aus den *corrales* (Komödienhäusern) in den Palast holte und zur Erbauung der Damen betrunken machte. Tirso der Komödiendichter in der Kutte läßt durch seinen Carrasco die Toledaner auffordern, statt dem hl. Rochus Sankt Noah Feste zu feiern:

Que en tal tierra el ser borracho
Es calidad, no es locura
(La Villana de la Sagra I, 11).

Leonardo lud sich zuweilen Bauern ein, und erzählte den Besoffenen spaßhafte Geschichten, um ihre Grimassen im Nebenzimmer zu skizzieren. Velazquez hatte das vielleicht gelesen, er fischte sich einige Kerle auf, wie man sie bis dahin noch nicht auf der Leinwand gesehen und brachte sie in die für sein Bacchusstück geeignete Stimmung. Die Gesellschaft ist ziemlich bunt: ein Soldat, ein Dudelsackpfeifer, ein Bettler und einige schwer definierbare Senioren. Sind es Lastträger (mozos de cordel) oder abgedankte Landsknechte, aus denen Landstreicher geworden sind, — wie umgekehrt die Armee sich aus der „Blüte der Tuna" rekrutierte? Vielleicht sind es nur arme alte Bauern, Söhne der Sierra, von ehernen Knochen, unter harter Arbeit und rauhen

[1] Hasta aquí loco estaba, ya está borracho. Calderon, Afectos de odio y amor II.

[2] Zuan Corner, Depesche vom 1. Juli 1632.

[3] Mad. d'Aulnoy, Voyage en Espagne, X^e & XIe lettre.

[4] Arguijos Sonett an Bacchus könnte man als Unterschrift gebrauchen: Ora te mire la festiva gente En sus convites dulce y regalado A ti, de alegres vides coronado, Baco, gran padre domador de oriente, He de cantar.

Stößen des Lebenswinds verwettert, mitgenommen von trockner Sommersonnenglut, eisigen Winterstürmen. Ihnen gilt die Sendung des fremden Gottes, nicht faulen Schlemmern. Dem Tagelöhner bringt er einen Lichtstrahl in sein dunkles Dasein, „Freiheit im Reich der Träume", dieser Wohltäter der Menschheit.

Dieser Wohltäter aber ist augenscheinlich ein junger Lebemann, der von seiner guten Gesellschaft gelangweilt, das Bedürfnis der Herablassung empfindet und einen neuen Sport entdeckt in dem Jubel des „Deus nobis haec otia fecit" dieses zusammengekehrten Häufleins armer Teufel — ihrem breiten Lachen, possierlichen Gebärden und dem aufgewühlten Schlamm ihres Vokabulars. „Ich war mit drei bis vier Ochsenköpfen zwischen drei bis vier Oxhöften. Ich habe den allertiefsten Ton der Leutseligkeit angeschlagen. Ja Mensch, ich habe mit einer Rotte von Küfern Brüderschaft gemacht, und kann sie alle bei ihrem Taufnamen nennen." Der umgestürzte Becher am Boden entglitt wahrscheinlich dem knienden Soldaten, der eben für sein Probestück bekränzt wird[1]. Nachdem wird der Toast getrunken werden, für den Gläser und Schalen bereits erhoben sind. Der Mann mit dem Dudelsack wird den Tusch blasen. Der erste der alten Adepten grinst, mit noch unversehrt schimmerndem Gebiß, in der Wonne des vor ihm aufglänzenden Spiegels der vollen Schale, im Vorgenuß des höchsten Moments des Ordensfestes. Zugleich leiht er dankbar das Ohr dem Spaß seines Altersgenossen, der ihm auf die Schulter klopft. Der Spaß scheint auf unsre, der Zuschauer, Kosten gemacht. Der dritte, im Profil, erwartet, das Glas erhebend (ein feiner, vielleicht venezianischer Kelch) mit dem vergnügten Blick einer treuen Dogge zum Chef aufsehend, das Signal zum „brindis".

Wir gemütlichen Germanen haben Maler in deren Volksstücken fast jeder lacht oder lächelt: der Spanier hat fast nur dies einzige Mal Lacher gemalt; aber wo wurde je das Lachen übermütiger Weinlaune in den Linien und Furchen eines alten Kopfs mit so wenig Verlust und Verzerrung aufgefangen![2] David Wilkie saß oft stundenlang vor dem Bilde, das er allen andern Meistern vorzog. Endlich erhob er sich mit einem Seufzer (ouf!).

Dieser Bachus eröffnet den seltsamen Olymp des Velazquez.

---

[1] Guzman de Alfarache (I, 2, 5) beschreibt ein solches Gelage von Cofrades de Baco, pilotos de Gadalcanal y Coca, bei dem ein vasillo de plata umgeht. Der picaro findet es, nachdem alle abgefallen sind, auf der Erde. Ribadeneyra nennt das Bild estupendo torneo de los vasallos de Baco y cofradia Brindinica.

[2] No Teniers or Hogarth ever came up to the waggish wassail of his drunkards. R. Ford, Penny Cyclopaedia, Art. Velazquez. — The success of the artist in seizing a laugh and fixing it on the canvass, without converting it into a grimace, is an unparalleled triumph of skill. Curtis 18.

Andre haben in solchen Stoffen das Konventionelle schwer vermieden, bei ihm bricht die Volksart gerade hier am naturwüchsigsten durch. Nach der Methode des Cervantes nimmt er den Mythus beim Wort. Er fragt sich: was würde es wohl für eine Szene geben, wenn dieser junge Welteroberer auf seinen Zügen sich einmal in unsere Täler verirrte? Was für Gläubige würden sich um ihn scharen? Wie mag dieser Gott eigentlich aussehen, der in Gesellschaft von Winzern und Winzerinnen umhervagabundiert und sich am einsamen Meeresstrand seine Frau aufliest? Wenn andre sich in fremde Phantasie- und Glaubenswelt nachfühlend hineinstudieren, so ist dem Spanier sein Land die Welt, und geduldet wird nur, was sich völlig naturalisiert.

Sonst wurden solche Szenen viel gelehrter in Szene gesetzt. Aber wer vermag heute noch etwas zu machen aus dem faden Bacchanal des Cavalier Massimo mit seinen reizlosen neapolitanischen Tänzerinnen (im Madrider Museum), oder aus den Schemen des Nicolaus Poussin in ihrem Basreliefmarsch. Obwohl auch dieser gelegentlich einen trunkenen Silen gemalt hat, der dem Riberaschen die Palme der Gemeinheit streitig macht[1]. Neuerdings haben wir Bacchanale gesehen, die von archäologischem Wissen triefen; bei Alma Tadema sieht es aus, als hätten sich die Melancholiker eines vornehmen Irrenhauses ein Fest gegeben. Aber Szenen, die den Menschen in Zusammenhang zeigen mit dem „Erdgeist“ (wie der alte Vilmar sagte) können nicht genug Lokalgeschmack haben. Schön ist auch, daß er uns mit jenen bocksbeinigen Scheusalen verschont hat, die sich seit der Renaissance wie eine Plage apokalyptischen Ungeziefers über die Gefilde der drei Künste ergossen hatten. Doch fehlt es diesem Bacchanal, das man eine Parodie genannt hat, nicht an griechischen Anklängen. Die Griechen wußten den Wert alter Trunkenbolde zu würdigen. Die tanzenden Satyrn der Villa Borghese und des Lateran erfreuen sich derselben groben Knochen, eckigen Schädel, kleinen Augen, starken Jochbeins und kurzen Borstenhaare. Wenn

[1] Prado Nr. 2312. Spagnoletto ist, nach dem Datum seines berühmten Gemäldes im Museum zu Neapel, dort zwei Jahre vor dem Landsmann in Madrid auf seinen Silen gekommen. Eigentlich ist dieser Silen nicht „abscheulicher“ als der griechische. Um Ribera in solchen Darstellungen zu beurteilen, müßte man seinen großen „Triumphzug des Bacchus“ besitzen, der sich noch im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts im Schloß zu Madrid befand. Er war 12 kastilische Fuß lang und 7½ hoch. Fragmente des im Brand des Schlosses stark mitgenommenen Werks waren in Buen Retiro (1772), darunter der Kopf des lorbeerbekränzten Gottes und „drei tote Köpfe“ auf einem weißgedeckten Tisch. Zwei andere Fragmente, die sogenannte Sibylle und der Bachuspriester sind noch im Pradomuseum *(1122 und 1123), weitere bei Marqués de Casa Torres in Madrid und bei Mr. W. F. Cook in Pittsburg.*

bei der Jugend („Trunkenheit ohne Wein!“) der Stempel der Trunksucht ekelhaft ist, so kann Weinseligkeit der Greise an den Humor des lachenden Philosophen erinnern. Nur ist hier alles aus dem prestissimo des hellenischen Komus in das largo und lento spanischen Phlegmas übertragen. Die Drehungen jener Satyre des Myron gleichen Sprüngen des wilden Stiers; das träge Behagen unserer Küfer dem Treiben eines Rudels Saue in sumpfiger Waldschlucht. —

Obwohl die Zeremonie unter freiem Tageshimmel vor sich geht, ist sie doch in Atelierlicht gesetzt. Sie scheinen in einer dunklen Taverne zu sitzen, die durch ein Fenster links erleuchtet wird. Das hellste Licht ist gesammelt auf die Hauptfigur, deren Hautglanz es zurückstrahlt. Damit kontrastieren in scharfer, wie gemeißelter Modellierung die vier wettergebräunten Häupter, ihre Licht einsaugenden, vertragenen, braunen und gelben Mäntel und Wämser. Endlich vier Figuren im Dunkel, aus dem einige helle Nasenspitzen und Stirnhöcker auftauchen.

Wer den Maler im Nackten kennen lernen will, möge sich diesen robusten Bacchuskörper ansehn, — den überschneidenden Arm, das vortretende Knie, den vom Reflex des roten Mantels beleuchteten Unterschenkel. In diesem Punkt hat er kaum noch etwas zu lernen; Vertrautheit mit dem organischen Gefüge gesellt sich zur Wahrheit des Scheins, der natürlichen Zartheit einer jugendlichen Gestalt.

Die schwache Seite liegt in den Schatten und dunkeln Stoffen. Der Bolus hat mehrere Teile, ja ganze Figuren in der Modellierung geschädigt. Der kauernde Zapfer ist fast nur Silhouette. Die Blätter des Weinstocks sind braune Klümpchen. Auch der Hintergrund hat die Haltung verloren.

Noch fällt die Beengung im Raum auf. Die dicht zusammenhockenden Figuren sind stark nach vorn gedrängt, sie haben keinen Raum um sich, keine „respiracion“, und der jetzige Grund wirkt wie eine blaugetünchte Wand. Man könnte fragen, ob der Vorgang nicht anfangs in einem Gewölbe gedacht sei; die Gebirgslandschaft scheint um die Figuren herumgemalt; sie ist in der Art der spätern Reiterbilder. Doch wird der Gesamteindruck durch die Nachdunklung wenig gestört. Da die Hauptfiguren mit ihren breiten Lichtpartien in voller Kraft bestehen, so gewinnen sie sogar durch die Folie jener gesunkenen Flächen.

Auch die Komposition ist gründlich erwogen. Die Rundung des engen Kreises, der strahlende nackte Gott neben den bemantelten Alten, der Schenke als repoussoir, die Gruppe des Ankömmlings mit dem Musikanten, die die Reihe einrahmend abschließt, der

Kontrast des zurückgelehnten Begleiters mit dem vorgebeugten Knienden und dergleichen mehr zeigen eine Menge Überlegungen hinter dem Schein des Zufälligen.

So schien der „Bacchus“ in Kraft, Bestimmtheit und morbidezza der Modellierung, Plastik der Gestalten, Wechsel der Beleuchtungsgrade, Ausdruck und Leben der Züge unübertrefflich. Wäre so etwas anderwärts gemalt worden, so würde heute wahrscheinlich jede Galerie ihre Borrachos besitzen. Die Kunsthändler würden geschworen haben, dieser Maler dürfe und könne nie etwas anderes malen als Kneipen, und er wäre damit ein reicher Mann geworden. Aber Velazquez fand an Selbstwiederholungen keinen Geschmack. Niemals hat er wieder ein Gelage gemalt. Die Verehrer des Bildes mußten sich mit Kopien zufrieden geben[1].

Doch gibt es eine Dublette und eine Variante des Bacchus. Jene, im Museum zu Neapel, hat die Größe des Originals. Viele Gemäldefreunde verdankten ihr den einzigen, unvergeßlichen Eindruck von dem Genie des spanischen Malers. Das Bild ist in einer mir sonst nicht vorgekommenen Technik; die teigartigen Pigmente sind stückweis auf die Leinwand gesetzt, ja, man bemerkt erhöhte Rändchen, wie Zellen. Man möchte glauben, es sei nicht ohne Mitwirkung des Meisters entstanden; die hellere und echt velazquische Haltung scheint ursprünglicher als in dem nachgedunkelten Original in Madrid, dessen getrübte Teile, besonders die Landschaft, man danach ergänzen kann.

Auch das zweite Exemplar, gewöhnlich als Skizze bezeichnet, stammt aus Neapel, wo es der englische Gesandte, Lord Heytesbury, von einem Kunsthändler Simone kaufte. Neuerdings ist es nach Amerika gekommen. Es war sogar bezeichnet und datiert, der Name steht, in zierlicher Schrift auf dem Blatt eines zerrissenen Büchleins, links an der Ecke

Diego V..zquez f.
1624.[2]

---

[1] Das Gemälde wurde später aus dem königlichen Schlafgemach in die alte Nordgalerie versetzt und bei des Königs Tode zu dreihundert Dukaten taxiert. 1686 steigt es auf 400, 1702 nach dem Tode Carls II auf 200 Dublonen = 24000 Realen. Nach dem Brand erscheint es ohne Rahmen, es hatte vermutlich gelitten; kommt nach Buen Retiro, kehrt unter Carl III in den neuen Palast zurück, wo es Goya 1780 auf 40000 Realen schätzt. Dieser hat es recht mittelmäßig radiert, und Mengs' Schwiegersohn Carmona in Kupfer gestochen, aber nicht in seiner guten pariser, sondern in seiner schlechten spanischen Manier; keines von beiden Blättern gibt den Charakter der Zeichnung wieder.

[2] *Die Bezeichnung lautet: Diego Vazquez f. 1634. Gemalt von einem mittelmäßigen Nachahmer des Velazquez. In der Sammlung Widener bei Philadelphia.*

RUBENS UND VELAZQUEZ

In Pachecos Buch liest man, daß Rubens, der auf seiner ersten Reise eine so grundschlechte Meinung von spanischen Malern gewonnen hatte, diesmal Einen wenigstens kennenlernte, an dessen Arbeiten er ebenso wie an seiner Person Geschmack fand: den Schwiegersohn. „Er äußerte sich sehr günstig über seine Bilder wegen seiner Bescheidenheit“, so drückt er sich aus, etwas seltsam, als habe er ihn gelobt aus Rührung über seine Bescheidenheit. Nach der Überlieferung alldort sollte ihn Rubens freilich, so berichtete Gaspar de Fuensalida, „anerkannt haben als — wofür er immer galt im Palast, — den größten Maler den es gibt und gegeben hat in Europa“[1]. Sein Name wird in Rubens' Briefen nicht genannt, steht aber unter jenem Stich seines Freundes Paul Pontius (S. 228). Und die umfangreichen Bestellungen in Antwerpen können nicht ohne Velazquez' Mitwirkung erfolgt sein.

Das Auftreten des Rubens in Madrid muß auf den neunundzwanzigjährigen Velazquez einen gewaltigen Eindruck gemacht haben. Er war der erste große Maler den er persönlich kennenlernte, in seinem Schaffen nach Wunsch beobachten konnte. Nicht ohne gemischte Gefühle mußte er sehen, wie das ihm vor fünf Jahren von dem Minister zugesprochene Monopol gleichsam suspendiert wurde. Der Fremde hatte sein Zelt aufgeschlagen im Palast. Die Majestäten und Hoheiten kamen nun ihm zu sitzen, die allerhöchsten Atelierbesuche waren auf ihn übergegangen. Der Ugier de Cámara war jetzt der Cicerone des Malerdiplomaten, des Vertrauten im Rate der Staatsmänner. Künstler die nicht mehr jung und elastisch waren, haben ähnliche Erlebnisse tief erschüttert. Claudio Coello hat die Verdunklung seines Sterns durch Luca Giordano nicht überlebt. Antonio del Castillo, als er in Sevilla die Werke seines früheren Kameraden Murillo sah, rief: „Ya murió Castillo!“ (Ihr könnt mich begraben!); und er war Prophet. Als Velazquez drei Jahre später aus Italien zurückkehrend, dem König seine Aufwartung machte, hat er ihm innig gedankt, daß er sich inzwischen von keinem andern habe aufnehmen lassen[2].

Rubens besaß auch die Überlegenheit der Jahre und der Erfahrung; er hatte die Höhe seiner Kunst längst erreicht, und durch sie seinen Weltruhm gegründet: Velazquez war noch fast ein Jüngling, ein Suchender. Er stand der Natur gegenüber etwa

---

[1] Dixo — que siempre le a conocido en palacio .... con nombre del mayor pintor que ay ni auido en Europa y que asi lo confesó Rubens, vn gran pintor Flamenco quando vino á esta corte. Revista Europea 1874. II, 275.

[2] Pacheco, Arte de la pintura I, 139, Agradeciéndole mucho usw.

wie jemand, der einen Text aus fremder Sprache sorgfältig zu übersetzen hat; Rubens malte, wie ein Dichter Verse macht in seiner Muttersprache. Bei einem geborenen Maler wie der Spanier war, mußte der Blick auf seine eigenen bisherigen Leistungen mit ihrer Gebundenheit ans Modell, ihren harten Konturen und Atelierlicht, niederschlagend wirken, wenn er sie mit jenen Orgien von Farbe und Licht verglich.

Die Folgerung scheint auf der Hand zu liegen: Er hat diese Eindrücke dem Rubens wahrscheinlich sogar gestanden. Denn dieser rühmt seine Bescheidenheit, was sich schwerlich auf sein geselliges Benehmen bezieht. Die Tatsachen sprechen lebendig genug: Rubens hatte dort die Tizians kopiert, Velazquez bittet alsbald um Urlaub nach Italien und studiert in Venedig Tizian und Tintoretto; jener hatte seinen König mit Mythologien entzückt, und die nächste Arbeit die dieser unternimmt, ist ein Bacchusfest. Noch mehr: um dieselbe Zeit geht in seinem Stil eine Veränderung vor, die Anfänge einer Bewegung, die später zu seinem bewunderten Originalstil führt. Also: Rubens' Erscheinung brachte ihn zum Entschluß: umzulernen.

Der Verfasser der Schrift „Peintres flamands en Espagne" bemerkte im Madrider Museum diese Veränderung zwischen den Gemälden vor und nach dem Besuch. Offenbar datieren, sagt er, von Rubens seine schönsten Eigenschaften: die bezaubernde und ritterliche Freiheit der Ausführung, die bewunderungswürdige Geschmeidigkeit der Tinten, die köstliche Frische und das Licht, das sie unter allen Meistern der Welt auszeichnet; der strenge Pacheco habe ihn nichts derart lehren können. (Aber muß es ihm denn jemand gelehrt haben im sonnigen Spanien?) Doch auch Spanier[1] haben geglaubt, dieser Einfluß sei klar bewiesen durch das Gemälde, welches er an der Seite des Rubens zu malen begann und endete; ein Gemälde, das durch Gegenstand und Anordnung, Natürlichkeit, Kraft des Lichts und Stärke des Ausdrucks, der Farbe und Zeichnung eine neue Ära im Stil des Velazquez bezeichne, und sehr an die Macht der leuchtenden Farben des flämischen Malers erinnere: die Borrachos.

Und so geht es fort im Festrednerstil: Rubens zeigt dem Neophyten die Prozeduren durch die er seinen unvergleichlichen Glanz erreichte. Das Zeugnis der Transformation ist dies Bild, das an vielen Stellen dieselben glühenden Töne widerstrahlt, die der Pinsel des Antwerpners hervorzauberte. Es fehlt nur noch, daß die Galeriekataloge hinter den Namen des Velazquez setzen: Schüler von Herrera, Pacheco und Rubens.

[1] Cr. Villaamil, Rubens diplomático español p. 141.

Diese Sätze drücken doch das wirkliche Verhältnis nicht zutreffend aus. Freilich fällt — wie längst bekannt — um das Jahr 1630 eine Wendung in Velazquez' Evolutionen. Aber die Borrachos, obwohl wie schon Mengs bemerkte, in etwas freierem Stil gemalt als der Aguador (es lagen ja zehn Jahre dazwischen) gehören noch ganz der ersten Manier an, und deshalb mißfallen sie den Impressionisten. Wie nahe hätte es z. B. gelegen, den stumpfen Bolus seiner Schatten mit der durchsichtigen Braununtertuschung zu vertauschen! — Augenscheinlich läuft jene Linie vielmehr zwischen den Borrachos und der zwei Jahre später in Rom gemalten Vulkanschmiede durch: es ist klar daß die Änderung der Malweise unter den Eindrücken Italiens stattgefunden hat, wie er auch selbst erklärte, in Venedig sei das Gute und Schöne zu finden. Möglich daß die Gespräche mit Rubens und dessen Urteile über die besichtigten Gemälde in ihm den Verdacht der malerischen Minderwertigkeit seiner bisherigen Weise geweckt haben; — obwohl Rubens selbst den Caravaggio studiert und kopiert hat. Doch würde er auch ohne ihn von ihr abgekommen sein; denn dies lag im Zug der Zeit, und oppositionell einseitige Manieren sind immer kurzlebig gewesen.

Der Hauptpunkt ist, daß jene Richtung die Velazquez von nun an einschlägt und die ihn zu seinen Erfolgen geführt, von Rubens weit abgeführt hat. Die Freiheit der Faktur, die Helligkeit der Haltung mögen verwandt sein, aber dennoch: Wer sich das Schauspiel einer starken Kontrastwirkung zwischen Koloristen verschaffen will, muß beide, auf ihrer Höhe, nebeneinander sehn. Es waren eben in Begabung, Gefühl und Moral der Kunst grundverschiedene Naturen, und vielleicht haben sie gerade darum Gefallen aneinander gefunden, ja, wie Pacheco versichert, Freundschaft geschlossen. Und ferner, niemand wird bestreiten wollen, daß der Niederländer eine ungleich mächtigere produktive Kraft war, aber das Verhältnis ist darum nicht etwa so, daß der Spanier sich ihm hätte unterordnen müssen. Er hat ihn neidlos bewundert, aber man braucht nicht alles auch machen zu wollen was man bewundert. Der echte Künstler wird in solchen Begegnungen, statt den Mut oder sich selbst zu verlieren, vielmehr seine berechtigte Eigenart gewahr werden und den Mut schöpfen den ihr angemessenen Weg einzuschlagen. Er sah hier eine Kunst, die in allen Stücken auf die stärksten Wirkungen aus war, immer etwas die Grenzen der natürlichen Wahrheit überschreitend, in Farbe, Licht, Charakter und Mimik. Er wird sie betrachtet haben, etwa wie der Geschichtsschreiber einen guten historischen Roman. Dieser wird vielleicht höflich sagen: So etwas könnte ich nicht

machen; und dabei denken, daß er so etwas nicht machen wollte, wenn er es könnte.

Nicht alles war Licht in dem erstaunlichen Werk des königlichen Malers von Antwerpen. Von seiner glänzenden Seite, dem „fuego y sublimidad de la invencion“, hat er sich gerade in Madrid weniger gezeigt. Seine fünfundzwanzig Kopien nach Tizian konnten imponieren als Leistung nordischer Arbeitskraft; ein Künstler durfte fragen, warum er statt Übersetzungen aus dem Italienischen ins Flämische zu machen, nicht lieber nach Leben und Natur, Land und Leuten Originale gedichtet habe.

Was die dekorativen Mythologien betrifft, die er in der Folge für die königlichen Schlösser lieferte: so konnte Velazquez, als Leiter ihrer Ausstattung, sich nur freuen, mit solchem Material zu arbeiten, wie es Rubens bereitwillig zur Verfügung stellte und mit einem Aufgebot in Masse seines Stabs von Trabanten und Gehilfen in kürzester Frist lieferte. Und was die königlichen Bildnisse betrifft, so dünkt uns, brauchte er ihn, ohne Selbstüberhebung, nicht zu fürchten. Wer sie hier nebeneinander sieht, wird wenn er aufrichtig ist sagen: Hier ist Natur und Leben, dort Manier. Auch Leben freilich, aber das Leben des Malers, sein Geist. Dort fühlt man sich vor einer Realität, die, ob sympathisch oder nicht, den Anreiz gibt sie zu studieren, zu durchdringen, zu deuten. Hier sagt man: Ein schöner Rubens, und sagt damit alles. Und wer hat nicht vor seinen bestechenden Schöpfungen doch den Eindruck gehabt, daß der Gegenstand ihm meist bloß Gelegenheit war, das unerschöpfliche Arsenal seiner Mittel zu entfalten. Wo Velazquez in der Lage war frei seinen Stoff zu wählen, steckt immer etwas darin von einem Kunstproblem; und stets hat er die Darstellung aus dem Gegenstand geschöpft, abgeleitet. Er war eigentlich ein Künstler ohne Publikum, da er nur für seinen König arbeitete. Er war also scheinbar sehr abhängig, doch aber auch wieder frei vom Einfluß der Menge, der oft schlimmer ist als Fürstendienst. Er konnte leicht für Dinge die ihm nicht paßten, andere empfehlen, oder für das was er gern gemacht hätte, Stimmung machen. In beiden Fällen wurde ihm das Transigieren mit seinem Gewissen erspart. Er war eine stolze, phlegmatische Natur, vom Temperament des Empirikers, ein „Experimentalmaler“. Ein Edelmann, dem es nicht einfällt dem Betrachter entgegenzukommen, oder gar ihn zu bestechen; er stößt eher ab, in seinen feinsten Sachen ist er kaum verstanden worden.

Rubens gehörte zu denen, die, wie in Italien Bernini, ihre Zeit sich unterwarfen. Eine große Natur die strebt zu herrschen wohin sie kommt. Von Paris, London, Madrid, Genua konnte er sprechen

wie Caesar. Wer aber seine Zeit beherrschen will, muß mit ihr Fühlung haben, noch mehr: ohne Wechselwirkung gibt es keine Herrschaft. Da fragt es sich nun, in welche Zeit einer kommt, an was für Seiten der menschlichen Natur er sich zu wenden hat. Man muß die herrschenden Klassen des siebzehnten Jahrhunderts kennen, um seine Malerei zu verstehen[1].

Das Herz Philipps IV hatte er ganz gewonnen. Der gekrönte Lebemann, dessen Tage zwischen galanten Abenteuern, wochenlangen Festen, wilden Jagden und frommen Zeremonien wechselten, scheint in seinen Schöpfungen einen poetischen Widerschein des eigenen Daseins gefunden zu haben. Wie ein moderner Prinz (the snob royal) entdeckte er vielleicht mit den fortschreitenden Jahren das Geheimnis weiblicher Schönheit in den drei F (fair, fat, forty) flämischer „Fleischklumpen". Er ließ ihm nun keine Ruhe mehr mit Aufträgen, und auch jene freien Darstellungen, die Rubens für sich behalten hatte, wanderten aus seinem Nachlaß nach Madrid, dessen Museum für diese Seite des Meisters interessant ist.

Diese vorübergehende, aber nahe Berührung beider Meister, bringt uns also ihren tiefen Gegensatz zum Bewußtsein. Und nichts ist so geeignet ihn zu veranschaulichen, wie diese Mythologien. Die Fabeln des Rubens, so mächtig das Leben der Gegenwart und der Rasse darin pulsiert, sind noch ganz im Geist der Renaissance. Auch dieser gründlich humanistisch gebildete Maler, der Zögling der Jesuiten, hatte sich in seiner Weise eine Palingenesie der antiken Stoffe vorgesetzt, in die er sich mit Fleiß hineinstudiert, mit Wonne hineingefühlt hat, — wenn auch das überquellende sinnliche Daseinsgefühl die strengen Linien der antiken Form weit überflutete. Immerhin, er entrückt uns in ein Arkadien der Phantasie, und auf Schwingen der Poesie. Dem Spanier lag nichts ferner als diese enthusiastische Vergötterung der Antike und der Sinnlichkeit. Wir sehen es in diesem Bilde: der es ausdachte, war ein nüchterner Mann. Seine erste mit freier Neigung ausgeführte Figur war ja ein Spender des Wassers: ἄριστον μὲν ὕδωρ. Wo eine im Bann des Sinnenwahns befangene Kunst den Rausch zum dionysischen Zustand erhebt und in reizenden Bildern eines goldnen Zeitalters ausklingen läßt: da sieht dieser mit dem geringschätzigen Lächeln des Freien nur das komische Spiel der trunkenen Lähmung und ihrer Verzerrungen.

[1] Quand on veut éviter d'être charlatan, il faut fuir les tréteaux; car, si l'on y monte, on est bien forcé d'être charlatan; sans quoi, l'assemblée vous jette des pierres. Chamfort.

Sein Bacchus gehört zu dem gesunkenen Göttergeschlecht, das in der Zeit der großen Götterdämmerung ins Plattland unter die pagani flüchtete; in der Hefe seiner spanischen Gesellschaft läßt er ihn seinen Thiasos zusammenlesen. So hatte einst Michelangelo, auch ein Nüchterner, weil von höherem Wein Trunkener, die Statue desselben Gottes nach dem Ebenbild eines jugendlichen Wüstlings gemeißelt. Shelley nannte ihn den Bacchus eines Katholiken; mit demselben Unglauben an die bacchische Mania, malte der Kastilier hier dessen Vetter. Es ist nicht die dämonische Degradation des Mittelalters; noch weniger der moralisierende Spiegel, den ein Hogarth oder Cruikshank der Trunkenheit vorhielten. Denn diese Neuschöpfung ist eine wahrhaft künstlerische, und von nicht geringerer Komik wie die Szenen eines Jan Steen.

Die Italiener hatten sich einst einen Halbglauben an das alte Naturgötterwesen erweckt, der allerdings hinreichte, ihren Gestalten und Geschichten ein schönes Halbleben einzuhauchen. Aber ihre reizenden Maskeraden erhoben sich nie ganz über das Schattenhafte, wie die Dichtungen über die Phrase. Die Bilder der mythologischen Klasse sind aufrichtig gesagt ihre frostigsten. Hier aber haben wir Leben, zwar ein Leben niederer Ordnung, aber von intensiver Verleiblichung und Innervation, und auch künstlerisch durch den jenen fremden Humor doch von höherer Ordnung als die Wiederbringung einer Schattenwelt mit ihrem bestrickenden Sinnen- und Formenreiz.



Pantoja de la Cruz (nach Sanchez Coello): Königin Isabel von Valois. Madrid, Prado.



Alonso Sanchez Coello: Catalina Micaela, Tochter Philipp des Zweiten. Madrid, Prado.



Bartolomé Gonzalez: Clara Eugenia, Tochter Philipp des Zweiten. Madrid, Prado.



Juan Pantoja de la Cruz: Bildnis einer Unbekannten. Madrid, Prado.



Königin Elisabeth v. Spanien.



Don Carlos.



Königin Anna v. Spanien.

Alonso Sanchez Coello. Wien, Kunsthistorisches Museum.

DRITTES BUCH

ERSTE ROMFAHRT
(1629—1631)

NACH ITALIEN

zu kommen, war im siebzehnten Jahrhundert jedes gebildeten Spaniers Lebenswunsch — wie heute nach Paris. Lope läßt einmal einen Narren sagen, man möchte in Frankreich geboren sein, in Italien leben und in Spanien sterben; das erste wegen des reinen Adels und des nationalen Königs, das zweite wegen der Freiheit und Fruchtbarkeit, das dritte für den Glauben, der in Spanien so fest, so katholisch, so wahrhaftig ist[1].

Wenn Velazquez' italienische Kollegen von Florenz dem modernen Athen, von Italien dem Waffenplatz der Kunst sprachen, so war das für ihn kein neues Evangelium. Wer im Hause Pachecos seine Lehrjahre verbracht hatte, der werde, sollte man denken, sobald als möglich alles im Stich lassen mögen, um nach Rom zu kommen. Man stelle sich vor, in welchem Lichte damals den Spaniern ihre eigne Vergangenheit erschien. Jene Gruppe, die uns heute allein vorschwebt, wenn spanische Malerei genannt wird, fehlte noch. Das Mittelalter war völlig verschlossen, eine Morgenröte dämmerte auf in der Zeit Isabella der Katholischen, aber Tag wurde es erst, als die spanischen Maler aus Rom zurückkamen, als Alonso Berruguete im Jahre 1520 wieder in Saragossa auftauchte. Er gehörte zu den jugendlichen Verehrern Michelangelos, am Karton von Pisa hatte er gelernt was Zeichnen sei. Dann ließ er in Toledo, dem spanischen Rom, dessen gewaltigen Propheten in Marmorreliefs neu aufleben. Hatte nicht Philipp für seinen Eskorial eine Kolonie italienischer Meister berufen? Und heute noch, jener Valencianer Ribera, der sich in Neapel den ersten Platz errungen, hatte er sich nicht in Italiens Schulen zu solcher Höhe aufgeschwungen? Zwar die Ideale welche einst die Romanisten nach Welschland führten, sie waren der damaligen Generation fremd geworden; aber unter allen Wechseln des Geschmacks hatte Rom seinen unverminderten Reiz für die Spanier bewahrt, als Künstlerstadt und Freihafen eines ganz kosmopolitischen Kunstverkehrs. In das Treiben der dortigen spanischen Kolonie

[1] Lope de Vega, El peregrino en su patria. Obras sueltas. T. V. Madrid 1776.

zu der Zeit als Velazquez Reisepläne zu schmieden begann, geben uns einen Blick die Aufzeichnungen des aragonesischen Malers, der nur drei Jahre jünger als Velazquez, dort sein Jünglingsalter verlebt hatte, und etwa vier Jahre vor dessen Romfahrt zurückgekehrt war[1]. Man liest, wie dieser Jusepe Martinez, dessen Name ohne seine Schrift heute wohl ganz verschollen wäre, in Rom sich des vertrauten Umgangs eines Domenichino, Guido und des Sohnes Paolo Cagliaris erfreut. Und wir begreifen, wie diese humane Zugänglichkeit auch der Angesehensten, diese bequeme Art des Lernens auf Wanderungen durch Paläste und Kirchen unter Führung romerfahrener Kollegen, noch ganz anders auf die aus so engen, starren Verhältnissen kommenden Spanier wirken mußte, als etwa auf Pariser und Niederländer. Nur die Stimmung war seit Berruguete und Becerra ganz verändert. Die sämtlichen Cinquecentisten hat Correggio verdunkelt. Aber Landschaft und Genre haben sich neben der Historie Platz verschafft. Welch andere Ziele damals in Rom den jungen Fremdlingen aufgingen und günstigen Nährboden fanden, veranschaulicht der fünfzehnjährige Aufenthalt unseres Adam Elsheimer, von dem eben dieser Saragossaner Martinez eine Lebensskizze[2] bewahrt hat; denn kein anderer ist der geheimnisvolle Adan del Samar, von dem zu seiner Zeit die Künstlerkonventikel noch voll waren: dieser einsiedlerisch beschauliche Sonderling, der in Gedanken versunken, niemanden grüßend, durch die römischen Gassen schreitet, wie er seine Fabeln und Legenden in poetischen, aber ganz römisch empfundenen Landschaften, in einem den Italienern wunderlich erscheinenden Duodezformat, mit deutschem Fleiß, zum Schaden seiner Gesundheit ausführt, und trotz des Zuredens der Freunde, die ihm größere Dinge zutrauen, von seiner bescheidenen Art nicht abgehen will, weil er erst wenn er sich selbst genügt, ihren Rat befolgen könne. —

Velazquez hatte den König schon mehrmals um Urlaub ersucht, aber bisher nur Versprechungen erhalten. Sein Gedanke war gewiß nicht, dort umzulernen; die damaligen Italiener interessierten ihn wenig. Aber unbezwinglich mußte doch die Neugier sein, jene Heroen, von deren Preis ihm seit seinen Knabenjahren die Ohren klangen, mit eigenen Augen zu sehen.

[1] Jusepe Martinez, Discursos practiables del nobilísimo arte de la pintura; herausgegeben von D. Valentin Carderera. Madrid 1866.

[2] Fué muy solitario y contemplativo, tanto, que por las calles andaba tan absorto, que no hablaba con nadie si no se le hablaba; teníase por de menos valor de lo que él era; sus amigos le reprendian, diciéndole que mudase de estilo, estimándose más, pues lo merecia: era su respuesta siempre, que en satisfacerse de sus obras tomaria entonces su consejo. Discursos p. 41.

„Endlich (erzählt der Schwiegervater) erteilte der König, am 28. Juni, den Urlaub (licencia), feuerte ihn an und schenkte ihm vierhundert Silberdukaten; auch Fortzahlung des Gehalts wurde gewährt. Und als er sich vom Conde Duque verabschiedete, gab ihm dieser weitere zweihundert Dukaten in Gold, eine Medaille mit des Königs Bildnis und viele Empfehlungsschreiben“ (cartas de favor).

Der Horizont Italiens war damals durch Kriegswolken verfinstert. Es sind die Jahre des mantuanischen Erbfolgekriegs. Der Kaiser, der sich als Lehnsherr der Markgrafschaft betrachtete, hatte die nach dem Tod Vincenzo Gonzagas (1627) erfolgte Besitznahme des Herzogs von Nevers übel vermerkt und den Sequester über Mantua ausgesprochen. Carl Emanuel von Savoyen und der spanische Statthalter von Mailand verständigten sich über die Teilung von Montferrat, Gonzalvo de Cordoba belagerte dessen Hauptstadt Casale. Eine ganz neue Wendung nahmen die Dinge in diesem Jahr (1629) durch das Erscheinen Frankreichs auf dem Kriegsschauplatz, das jetzt nach der Einnahme von La Rochelle freie Hand hatte. Nach der Besetzung Susas hatte Carl Emanuel sich mit Richelieu vertragen, ein Defensivbündnis kam zustande zwischen Ludwig XIII, Venedig, dem Papst und Nevers, dem auch Savoyen beizutreten versprach; der Herzog bestimmte Gonzalvo die Belagerung von Casale aufzuheben.

Infolge dieser Wendung beschloß der Madrider Hof mit dem Kaiser gemeinsam vorzugehen. Colalto überschritt die Alpen; mit ihm zusammen sollte der große Feldherr operieren, der vor kurzem aus den Niederlanden, dem vierzigjährigen Schauplatz seiner Taten, am 24. Februar 1628 in Madrid eingetroffen war.

Ambrosius Spinola stand damals auf dem Gipfel seines Ruhms. Der Name den er sich durch die Belagerung von Ostende (1604) erworben, war durch die Einnahme von Breda (1624) mit neuem Glanz umwoben worden. Er war der einzige Feldherr, in den man zu Madrid völliges Vertrauen setzte, der letzte große Heerführer, den Spanien noch hatte, „in der großen Teuerung von Kapazitäten für das Generalkommando“[1]. Sein Wunsch wäre gewesen, die Arbeit langer Jahre mit der Pazifikation der Niederlande zu beschließen; nur auf die dringenden Bitten des Königs entschloß er sich den Oberbefehl in Italien zu übernehmen. Sein Auftrag war Casale zu nehmen und dann Frieden zu schließen. Lemos hatte gesagt: Wenn wir den Marchese Spinola machen lassen, so werden wir Frieden, Ehre und alles Gute haben. Alle seine Forderungen bewilligte man: er ging als Gouverneur von

[1] Gandolfo, Depesche vom 19. Oktober 1629 im Turiner Archiv.

Mailand und Capitan general, mit 36000 Dukaten Gehalt in Kriegszeiten. „Seine Autorität“, sagt der Genuese Saluzzi, „ist die größte, die je einem Minister verliehen wurde, den alten Herzog Alba und Don Juan de Austria einbegriffen, denn er ist mit unbeschränkter Vollmacht zu Bündnissen, Krieg und Friedensschluß ausgerüstet.“ Vor seiner Abreise hatte noch die Hochzeit seiner Tochter Polissena mit D. Diego Mexía (Leganés) stattgefunden im königlichen Palast, in den Gemächern der Königin und in Gegenwart der Majestäten: seine Söhne, der General Philipp und der Erzbischof Augustin von Granada waren herbeigeeilt, den Vater noch einmal zu sehn.

Diesem Manne wurde nun Velazquez vorgestellt, mit ihm sollte er die Seefahrt machen. Es hatten sich noch angeschlossen der Admiral D. Alvar Bazan, Marques von S. Cruz, der Herzog von Lerma, und der Abate Scaglia. Diese fuhren mit dem Feldherrn in demselben Wagen nach Barcelona, wo neun Galeeren ihrer warteten.

Olivares hatte ihn mit Einführungsbriefen mehr als nötig versehen; auf sein Geheiß schrieb der Sekretär des Staatsrats D. Juan de Villela an alle italienischen Gesandten bei Hof. Velazquez bekam Schreiben für Venedig und die kleinen italienischen Staaten, Rom und die Legaten in Ferrara und Bologna. Da bei den gespannten Verhältnissen diese kurzen und förmlichen Schriftstücke aber wohl nicht hinreichten, den italienischen Fürsten Klarheit über seine Person zu verschaffen und ihr Mißtrauen zu beseitigen, so legten die Gesandten noch vertrauliche Informationen bei, von denen eine schon bekannt war, die venezianische; die für Parma und Florenz fand ich im farnesischen und mediceischen Archiv. Die Depesche des Residenten von Parma, Flavio Atti an die Herzogin-Witwe beweist, daß man ihn wirklich im Verdacht hatte, neben seiner Kunst zugleich Spioniergeschäfte zu treiben [1].

Serenissima Madama Signora Patrona mia perpetua.

An diesem selben Tage habe ich an den Herzog meinen Herrn einen Begleitbrief geschrieben für Diego Velazquez Vscero und Kammermaler S. M., der nach Italien geht um (wie er sagt) sich in seiner Kunst als Maler zu vervollkommnen. Er nimmt Briefe mit vom Nuntius für Rom und von allen andern Gesandten. — [chiffriert: Ich behaupte, er kommt als Kundschafter, ebenso wie Carlo Pu..ghin(?), der ebenfalls Diener des Königs ist und nach Mailand geht; dessen Geschäft ist in der Tat Spionage.] Sie reisen

[1] Depesche Flavio Attis vom 26. Juli 1626 im farnesischen Archiv zu Neapel.

mit dem Marchese Spinola nächsten Sonntag. Das Billet, welches der Herr Graf von Olivares an Don Gio: de Vilela schrieb, damit dieser ihm Briefe von allen Ministern der Mächte für den genannten Diego Velazquez besorge, habe ich gesehen. — [chiffriert: Immerhin mag sich hinter dieser List auch die Absicht verbergen, dem Maler eine kleine Ernte zuzuwenden, indem er von Jedem Geschenke bekommen soll. Wahr ist freilich] er malt in den Gemächern S. M., und ich habe ihn da oftmals malen sehen, und seine Spezialkunst ist die Bildnismalerei. Vscero di Camera bedeutet etwas mehr als Portier und weniger als agiutante di camera, denn das ist er nicht und mit diesem Amt hat er nichts zu tun. Er geht vor dem Becher des Königs her, wenn dieser zu Mittag oder zu Abend speist. S. M. sieht ihm oft zu beim Malen. Dies ist die Information, welche ich geben kann, damit man wisse, wie er zu behandeln sei. Ich weiß nicht, ob der Maler Amidano ihn kennt; der könnte seine Bekanntschaft machen [chiffriert: wobei man dem Amidano zu verstehen geben kann, daß er in seinen Reden klug sei] womit ich in demütiger Ehrerbietung verharre

Di V. A. S. beständiger Diener
Madrid den 26. Juni 1629. Flavio Atti.

„Velazquez, berichtet Pacheco, schiffte sich in Barcelona am St.-Lorenztag (den 10. August) ein; am 23. landeten sie in Genua“ (vielmehr am 20.). Spinola wohnte im Hause seiner Schwester, der Herzogin, und blieb nur wenige Tage dort.

IN VENEDIG

Velazquez ist wahrscheinlich mit Spinola auch noch bis Mailand gereist, wo dieser im August eintraf.

Nur ein Spanier so harmloser Art wie Velazquez konnte wohl damals hoffen, in der Lagunenstadt unangefochten zu verkehren oder gar einen längeren Aufenthalt gestattet zu bekommen. Alvise Mocenigo, der Gesandte in Madrid, hatte beruhigend an den Senat geschrieben; seine Reise sei unverdächtig; er habe wirklich den Urlaub nur erbeten, um sich in seiner Kunst zu vervollkommnen. Auf Olivares' Befehl habe der Staatssekretär, D. Juan de Vegliella ihn um Paß und Empfehlungsschreiben an Giorgio Contarini und Vincenzo Grimani ersucht.

Als er in Venedig ankam (es war unter dem Dogen Gio. Cornaro), hörte und sah man nichts als Aushebungen und Truppenschau. Die Regierung machte mit Erlaubnis des Sultans Werbungen und Proviantankäufe in Albanien. Die Gereiztheit gegen die Spanier

war so hoch gestiegen, daß der Gesandte, D. Cristobal de Benavides, in dessen Hause Velazquez wohnte und an der Tafel speiste, ihm bei Ausgängen Leute zum Schutz mitgab. Die Spanier waren dort nie beliebt, die Feindseligkeiten des Herzogs von Osuna, die geheimnisvolle Verschwörung noch im frischen Andenken; sie selbst machten kein Hehl daraus, daß ihnen die Republik von S. Marco ein Dorn im Auge sei. Spanien besaß drei der reichsten und schönsten Provinzen Italiens und hielt die Souveräne der anderen Staaten durch Pensionen in mehr oder weniger dauernder Vasallenschaft. Venedig war der einzige völlig freie Staat, seine Verfassung schloß das Aufkommen einer ausländischen Partei aus. Die Vizekönige und Gesandten pflegten auf eigene Hand antivenezianische Politik zu machen und eine viel stärkere Sprache zu führen, als man in Madrid billigte; die Hauptleute aber und das Palastgesinde übertrumpften noch ihre Herren. Das Asylrecht gab ihnen Gelegenheit den Staat zu verhöhnen. 1624, als Benavides abwesend war, wurde das Gesandtschaftshotel zu einem Sammelplatz von Verbannten, Bravos und Verurteilten, die von da Streifzüge unternahmen. So wurden mit Connivenz des Sekretärs Irles fünf Sträflinge, auf dem Wege zur Galeere, von solchen Abenteurern mit Hilfe der Dienerschaft befreit, in den Palast gerettet, und dann in Zivilkleidern vom Fenster dem Volk gezeigt „zum Zeugnis des Privilegs". Die feindselige Stimmung stieg aufs höchste während des mantuanischen Erbfolgekriegs. Venedig war damals die Haupttriebfeder der antispanischen Liga. Man trug sich in Wien mit Anschlägen auf die Terra Ferma, und der spanische Gesandte hatte gesagt: Aut Roma, aut Karthago delenda est. Die Italiener schlossen, daß mit Spaniern keine Freundschaft möglich sei, da gäbe es nur Sklaven oder erklärte Feinde.

Über seine Beschäftigung in Venedig erfährt man einiges aus Palomino. „Sehr gefielen ihm die Gemälde von Tizian, Tintoretto, Paolo und andern Künstlern jener Schule, daher er unablässig zeichnete, die ganze Zeit die er dort zubrachte; namentlich machte er Studien nach der berühmten Kreuzigung Tintorettos [in der Scuola di S. Rocco] und kopierte die Kommunion der Apostel, welche er dem Könige verehrte. Nur der Krieg verhinderte ihn, viel länger dort zu bleiben." Diese Monate in Vendig waren also ein ebenso genußreicher wie fruchtbarer Nachtrag zu seiner Lehrzeit.

Man hat neuerdings freilich jeden Einfluß von dieser Seite auf seine Malerei geleugnet. Denn, sagt man, „die Venezianer haben ja in Tempera untermalt und für brillante Farben geschwärmt!

Velazquez aber liebte den grauen Ton und bediente sich stets nur des Öls als Vehikel.“ Aber wenn ein Maler und Meister, längst gewöhnt an eignes Schaffen und schmeichelhafte Erfolge, anderer Werke laut und lebhaft bewundert, monatelang studiert und kopiert, sollte er da nicht etwas Brauchbares in ihnen entdeckt haben, aus dem er Gewinn für sich selbst hofft? Und von Tizian und Tintoretto war doch wohl noch einiges andere zu lernen als Eiweißvehikel und Farbenpracht. Aber ich müßte fürchten, der Intelligenz des Lesers durch Beweise so selbstverständlicher Dinge zu nahe zu treten. Vieles spricht dafür, daß ihn besonders Tintoretto fesselte. Dies lag auch im Zug der Zeit. Tintoretto, nun ein Menschenalter tot, hielt noch immer Maler und Publikum unter seinem Bann. „Alle die nach ihm blühten, ergaben sich seinem Stil.“ Die Scuola di S. Rocco, deren Guardian Joseph Cagliari ein Neffe Paolos war, blieb die Akademie der Aufstrebenden, besonders der Fremden (Deutschen); sie galt für die Schule, wo man Komposition, Grazie, straffe Zeichnung (stringatura), Ordnung und Kontrastierung von Licht und Schatten (staccatura) lernen müsse. Die Zahl der Zeichnungen und gemalten Kopien nach den Gemälden dieser Scuola ist erstaunlich. Die Platten Agostino Carraccis nach der Kreuzigung ließ Daniel Nis vergolden. Noch sah man in Tintorettos Hause das Studierzimmer, jenes geheimnisvolle Heiligtum, wo er auf Ideen Jagd gemacht; seine kleinen Modelle von Wachs und Ton kopierte, die er in Häuschen, Fenster setzte, aufhing.

Tintoretto gehört zu denen, die zu allen Zeiten ebenso heftige Bewunderer wie Hasser gehabt haben, jene unter den Künstlern, diese mehr unter Gelehrten. Die einen fühlten sich verletzt durch die dreiste Art wie er mit den Gegenständen umgeht; die andern sahen nur auf die malerische Bravour. Zu jenen gehörte Pacheco[1], zu diesen sein Schwiegersohn, obwohl dessen Beobachtertemperament von dem feurigen Wesen des Komponisten und „Maschinisten“ weit ablag. Zur Malerei im Sinne des Velazquez fehlte ihm vielleicht nicht das Talent (wie seine Bildnisse bewiesen) aber das Phlegma und — die Zeit. Dem Schweif der Tintorettoschwärmer, die damals in Venedig ihr Wesen trieben, war der Naturalismus ein Greuel; wer kein Stilmaler (manieroso) ist (sagt Marco Boschini, der Gesinnung und Dialekt dieser Leute der Nachwelt erhalten hat), der ist ein Schuster.

Da gibt es Leute, Naturalisten nennen sie sich, wenn die eine Gestalt malen wollen, so streifen sie in den Gassen herum und

[1] El arte de la pintura II. 14f. 130. 295 (falta de decoro).

quälen die Nachbarn: dein Gesicht ist just meine Idee, das wird einen herrlichen Effekt machen in der Figur, die ich unter Händen habe. Sind sie an der Arbeit, so darf niemand herein, wie bei den Buben wenn sie an ihrem Pensum sitzen, weil sie sich schämen, ihre Hexenmeisterstückchen (stregarie) zu verraten. Da sieht es aus, wie bei den Schwarzkünstlern: Püppchen, Kleidungsstücke, Waffen, Modelle, Beine, Büsten, Ketten usw. Das sind keine Maler, sondern Abschreiber, Pinselpfuscher (strupia peneli) — die die Natur in den Sack stecken; Gesandte, die ihren Vortrag an den König vom Blatt ablesen. Nein, wer kein Stilmaler ist, der ist ein Schuhflicker! Wer so seine Sachen stückweis, strichweis, gliedweis macht, bekleistert das edle Handwerk. Wenn sie den Jupiter malen sollen, so konterfeien sie einen Schürgen, aus einem Küchenbürschchen (cestariol, Knabe der mit dem Körbchen auf den Markt geht) machen sie den Ganymed, aus einem sonnverbrannten Bauern Apollo, und für Diana dient ihnen Dortchen Lakenreißer (Doratia de Caracupana)“[1].

In der Beschreibung des Escorial von Francisco de los Santos[2] steht ein Abschnitt über das aus dem Nachlaß Carl I erworbene Gemälde der Fußwaschung, welches noch jetzt im Kapitelsaal hängt. Diese Beschreibung des Theologen sieht aus wie diktiert von einem Maler. Velazquez aber hatte eben dieses und andre Gemälde dort aufgestellt.

Tintorettos Darstellung dieser rührenden, von einer Todesahnung eingegebenen Handlung Jesu wird heute wohl jeder Unbefangene geschmacklos, wo nicht frivol nennen. Es sieht aus als ob eine Gesellschaft an heißem Sommertag, nach einem Gelage plötzlich vom Drang nach einem Lagunenbad ergriffen sei, und sich nun nicht schnell genug der Schuhe, Strümpfe, Hosen entledigen könne. Der Künstler, hingerissen von einem dekorativen Motiv, hat mit den Mitteln einer allesvermögenden Kunst so täuschend wie reizend die Wandfläche geöffnet, das Auge durch eine schimmernde Perspektive von Prachtbauten, Marmorflächen und Wasserspiegeln in die Ferne lockend. Die in der offenen Halle zerstreuten Figuren scheinen nur da, um unsre Schätzung der Tiefenverhältnisse des prächtigen Architekturbilds zu erleichtern. Nichts gleicht dem Zauber dieses weiten, sonnerfüllten Saals mit dem rot und blau geschachten Estrich, weiter der Palastflucht, der Arkaden und Säulenhallen um den Kanal, den im Grund ein offner Torbau abschließt.

---

[1] Marco Boschini, La Carta del nauegar pitoresco. Venetia 1660. Vento segondo.

[2] Descripcion del Escorial. Madrid 1681. S. 38f.

Von diesem Bild, bei dem Pacheco die Haare zu Berge gestanden hätten, sagt jene Beschreibung, nachdem eben von der „Perle“ Raphaels die Rede gewesen: „Es folge an zweiter Stelle, doch nicht als etwas Geringeres, die Leinwand von Christi Fußwaschung seiner Jünger in der Nacht des Abendmahls. Sich selbst übertraf hier der große Jacopo Tintoretto! Es enthält die herrlichsten Motive (caprichos), in Erfindung und Ausführung staunenswert. Schwer überzeugt sich der Beschauer, daß es bloß Malerei ist. So groß ist die Kraft der Farbe und die Anordnung der Perspektive, daß er glaubt, man könne da eintreten und herumgehn auf dem mit verschiedenfarbigen Platten belegten Boden, durch deren Verjüngung die räumliche Tiefe so groß erscheint. Zwischen den Gestalten scheint die Luft zu zirkulieren. In allen die lebensvollste Angemessenheit an die ihnen gegebene Handlung. Der Tisch, die Stühle, ein Hund — das ist Wahrheit, nicht Malerei. Die Leichtigkeit und Eleganz (gala) der Arbeit wird den gewandtesten Praktiker erschrecken, und um mit einem Worte zu sagen, jedes Gemälde, neben diese Leinwand gestellt, wird, durch seine augenfällige Befangenheit die Tatsache daß hier die Wahrheit ist, ins Licht setzen.“

Dieses merkwürdige Künstlerurteil, das nur die Darstellungskraft schätzend, die Mißhandlung des Gegenstandes gar nicht bemerkt, kann zugleich als Bekenntnis über sein eigenes Ideal betrachtet werden, das ihm vielleicht hier zuerst klar wurde. Die Flucht des Raums in die Tiefe, die Luft zwischen den Dingen, die Wahrheit des Beiwerks, die Leichtigkeit und Lockerheit der Pinselführung, die caprichos der Gebärden, die Durchsichtigkeit des Ausdrucks, der Eindruck voller Wirklichkeit ohne Phrase und Schulapparat — diese Merkmale sind ja wie gemünzt auf den spätern Stil des Velazquez.

Die Virtuosität der Raumbeherrschung wird ihm auch an der großen Kreuzigung imponiert haben. Hier gemahnt uns Tintoretto wie der Kapellmeister, der ein Riesenorchester überhört und beherrscht. Die Bändigung dieser Versammlung, deren verschiedenwertige Gruppen in Blicken, Gesten, Linien, konzentrisch geordnet, alle nach dem in einsamer Höhe ragenden Kreuz konvergieren, die Bewegung, durch Vorführung dreier Zeitmomente in den drei Kreuzen noch verstärkt — sie erfüllt den Beschauer mit der Ahnung eines sich vollziehenden Vorgangs der Geistergeschichte, des Weltopfers, um das ahnungsvoll, unbewußt, ein Universum von Menschen, Erregungen, Gedanken gravitiert.

Auch Spuren des Studiums der Kompositionsweise des Venezianers fehlen nicht in den wenigen Historien des Spaniers: jene

Kontraposte vorgebeugter und abgewandter Stellungen, mit den geneigten, verkürzten, beschatteten Gesichtern. Tintoretto legte augenscheinlich selbst am meisten Gewicht auf diese Disposition bewegter Gestalten nach Gesichtspunkten der Entgegensetzung und Tiefenausdehnung. Seine Werke wirken so stark von dieser Seite, daß man (zumal bei der Verschlechterung vieler) meist übersieht, was für ein bedeutender Kolorist er war. Freilich nicht in der Richtung paolesken Farbenjubels. Er nähert sich einer Tonmalerei von zuweilen fast Rembrandtscher Wirkung. So sind im Wunder des hl. Marcus alle Farben da, aber wie gebettet im Helldunkel, getaucht in jenen grünlich goldigen Ton, dessen ruhiger Harmonie manches Auge vor der rauschenden Instrumentierung des Veronesers den Vorzug gibt. Der Spanier besaß auch einige Tintorettos Palette verwandte Noten: dagegen hat er sich mit dem warmen venezianischen Braun und den Goldlichtern nie befreundet. Auch die sonnige Durchbrechung des Raumes findet sich bei ihm, ähnlich wie in dem schönsten Stück, das wir in Deutschland von Tintoretto haben, dem Gastmahl der Martha in der Galerie zu Augsburg[1]; und das seitlich einfallende Sonnenlicht auf blonden Köpfen, wie bei der Hochzeit zu Kana in der Sakristei der Salute.

Wir vermuten, daß er auch die Bildnisse nicht übersehen hat. Verwandt in der Auffassung, zeigten sie das was ihm vorschwebte, erreicht mit ganz andern Mitteln. Wie kalt und hart müssen ihm da seine eignen Figuren vorgekommen sein. Jene zeigten auch den Maler an der Arbeit. In Tizians Bildnissen ist jede Spur des Werdens verschwunden, bei seinem Schüler sieht man, wie der Pinsel mit dem Spiel der Züge ringt. Nach Feststellung der Flächen, oft in vollem Licht, trägt er die Nuancen und Details ein mit verschiedenfarbigen, unverschmolzenen Strichen, Punkten; Falten und Furchen, Venen und Haare, Farbenwechsel der Gesichtshaut einschreibend, endlich das Ganze mit einem Lasurbad erwärmend.

Tizian ferner gab seinen Personen gern gewisse persönlich bezeichnende, augenblickliche Gebärden und Blicke. Dagegen hält sich Tintoretto an die konventionellen Attituden von Stand und Amt; da sieht man nur den trocknen Ernst des Geschäftsmanns, die verschlossene Kälte der Zeremonie; hier starren Stolz, dort verbindliche Eleganz. Aber immer in vornehmer Einfachheit.

* * *

Einiges über Velazquez' Weg von Venedig nach Rom bringt Pacheco (I, 157), leider nur Äußerlichkeiten, über seinen Verkehr

[1] *Jetzt in der Münchener Pinakothek.*

mit Kardinälen, die begierig waren, ihn über den Hof von Madrid auszuhorchen. „Er nahm die Route über Ferrara, wo er Briefe an den päpstlichen Legaten und Governatore, Kardinal Sacchetti, früher Nuntius in Spanien, überreichte und ihm die Hand küßte. Briefe an einen andern Kardinal gab er nicht ab. Jener nahm ihn wohl auf und bot ihm Palast und Tafel an; er entschuldigte sich bescheiden (?), daß er zu der üblichen Zeit nicht zu speisen pflege, gleichwohl aber wenn seine Illustrissima [die Kardinäle haben erst in diesem Jahre den Titel Eminenz erhalten] es nicht wohl vermerken sollte (era sentido), so werde er gehorchen und von seiner Gewohnheit abgehn. Daraufhin sandte dieser einen spanischen Kavalier seines Haushaltes, für ihn und seinen Diener eine Wohnung zurecht zu machen und ihm dieselben Gerichte aufzutragen, die für seine eigene Tafel gekocht wurden, und die Sehenswürdigkeiten zu zeigen. Er blieb allda zwei Tage, und am letzten Abende, als er sich von dem Kardinal verabschieden wollte, behielt dieser ihn über drei Stunden bei sich sitzen und unterhielt sich mit ihm über verschiedene Dinge. Auch hieß er jenen Diener Pferde für morgen bestellen, dieser mußte ihn sechzehn Meilen bis Cento begleiten. Hier hielt er sich nur kurz auf, speiste gut und verabschiedete sich dann von seinem Führer. Er nahm den Weg nach Rom über Bologna und U. L. F. von Loretto. In Bologna hielt er sich nicht auf, gab auch keine Briefe ab an die Kardinäle Ludovisi und Spada, die dort waren."

Er muß also sehr ungeduldig gewesen sein, nach Rom zu kommen, denn er ist an Florenz vorbeigeeilt, wo er anfangs beabsichtigt hatte zu bleiben, wie er denn auch durch den toskanischen Gesandten bei Hofe empfohlen war, und erwarten konnte, vom Großherzog Ferdinand II gnädig empfangen zu werden. Vielleicht scheute er die Winterreise über den Apennin, vielleicht war ein frommes Gelübde im Spiel. Der Gesandte Averardo de' Medici schickte dem Empfehlungsbrief einen Kommentar an den Erzbischof von Pisa voran (22. September 1629), in dem es folgendermaßen heißt:

„Vor mehreren Tagen habe ich einem Maler Empfehlungsbriefe gegeben, der ein Günstling des Königs und des Grafen von Olivares ist, namens Diego Velasches, der mit dem Marchese Spinola nach Italien gereist ist, zuerst die Lombardei und Venedig sehen will, und sodann nach Florenz und Rom kommt. Wenn er erscheint, so möchte ich, daß ihm weder zu viel noch auch zu wenig Ehre widerführe. Irgendein Maler müßte ihn bei sich logieren. Ihre Hoheiten und die Prinzen mögen sich ihm gnädig erweisen, und wenn es auch überflüssig ist, den Herrn Grafen an irgend etwas

zu erinnern, so wünschte ich doch, daß alle fürstlichen Personen ihn mit einem ganz runden Ihr anredeten (di un Voi muy redondo)[1], weil er, wie gesagt, ein Günstling des Königs und des Grafen ist, und außerdem, daß er Uscier di camera ist, viel intimen Verkehr am Hofe hat, und ich wollte nicht, daß er sich bei den Höflingen hier und bei Ihren Majj. selbst rühme, von unserm Fürsten Vostra Signoria erhalten zu haben oder eine größere Höflichkeit als sich für einen Maler gehört: ich würde den Rat geben, daß der Großherzog sich sein Porträt von ihm machen ließe und ihm dann eine Halskette mit seinem Medaillon schenkte, indem er ihm gegenüber träte mit königlicher Würde (gravità di Rè), und ihn gut behandelte in der Weise seines Berufs (nel genere della sua professione): weil man bei den niederen (bassi) Spaniern ebensoviel verliert, wenn man sie zu wenig als wenn man sie zu hoch ehrt."

ROM IM JAHRE 1630

Velazquez kam nach Rom im sechsten Jahre der Regierung Urbans VIII. „Viel Gunstbezeigungen erfuhr er da von dem Kardinal [Francesco] Barberini, des Papsts Neffen, auf dessen Befehl er im vatikanischen Palast Wohnung erhielt. Man gab ihm die Schlüssel einiger Zimmer, der Hauptsaal war in Fresko ausgemalt, und zwar der Platz über den Tapeten, mit biblischen Geschichten von Federigo Zuccari, u. a. Mose vor Pharao, welche Cornelius [Cort] gestochen hat. Aber er gab diese Wohnung auf, weil sie sehr aus dem Wege lag, und um nicht so allein zu sein. Ihm war es genug, daß ihn die Wache ohne Schwierigkeiten einließ, wenn er zeichnen wollte, z. B. das Jüngste Gericht Michelangelos oder die Sachen Refaels. Dort erschien er viele Tage lang, und machte große Fortschritte!"

Nach dem was er etwa von jenem Kardinal Sacchetti, besonders aber von Kollegen vernommen hatte, war Rom damals für Leute wie ihn das gelobte Land. Die Regierung des geistreichen Florentiners Maffeo Barberini (hieß es) und seines hochgebildeten, jeden edlen Interessen wohlgeneigten Neffen war eine goldene Zeit der Bestrebungen des Friedens. Aber das Schauspiel welches ihm die heilige Stadt bot, mußte die Besorgnis erwecken, daß das Kriegs-

[1] Nel dar della signoria o della mercede, di voi, tu, o di el ad una persona vi pensano molto, e vi mettono grandissima considerazione, stimando sempre che tutto quell' onore che fanno ad altri, sia un levarlo à sè stessi. Morosini, Relazione di Spagna 1581. Tirso sagt:

que el vos en caballeros
es bueno para escuderos. La huerta de Juan Fernandez I, 1.

theater, das er im oberen Italien rasch durchflogen, dessen Nähe ihn aus Venedig weggetrieben, demnächst nach dem Kirchenstaate verlegt werden könne. Seit drei Jahren arbeitete man an der Befestigung der Stadt: die Engelsburg, von Alexander VI zur Feste der Vatikanischen Stadt umgeschaffen, wurde den Fortschritten der Zeit gemäß verstärkt, mit Basteien umgeben, armiert und verproviantiert: der Corridor Borgia, der sie mit der päpstlichen Wohnung verband, von den angeklebten Häusern befreit. Dies erweckte Erinnerungen an die Gefangenschaft Clemens' VII vor hundert Jahren. Die sechs vatikanischen Tore wurden bis auf zwei geschlossen; Borgo und Lungara befestigt. Unter der Bibliothek war ein Arsenal angelegt: Evelyn meint, kein Fürst Europas könne einer besser ausgestatteten Bibliothek des Mars (für 40000 Mann!) sich rühmen.

Einige spotteten über diesen kriegerischen Eifer gegen unerfindliche Angreifer. Andere führten als böses Vorzeichen an, daß die Tor de' Conti auf dem Quirinal, ein Bau des Bruders Innocenz III, im September 1630 zum Teil eingestürzt war, und erinnerten an das Wort Wallensteins, daß Rom seit hundert Jahren nicht geplündert sei. Die Beraubung des Pantheons war vor einigen Jahren (1625) verübt worden, doch hat es Velazquez noch ohne die „Eselsohren des Bernini" gesehen, von denen es die neueste Zeit befreit hat.

Die Stadt war voll von Kriegsvolk und Waffenlärm. Die römischen Großen, die Kardinäle, die Botschafter saßen in ihren Palästen umgeben von Scharen gewalttätiger Trabanten, die sie auf ihren Tages- und Nachtausgängen begleiteten, zuweilen wie zur Zeit der Barone öffentlich rauften und Leute auf dem Platze ließen.

Noch befremdlicher kam es ihm als gutem Katholiken vor, zu vernehmen, für wen diese Feuerschlünde bestimmt waren, welcher Ausdrücke sich seine Landsleute gegen Seine Heiligkeit bedienten. In dem Augenblick, wo der Niedergang des Protestantismus besiegelt schien (am 6. März 1629 erschien das Restitutionsedikt), sah man das Haupt der Kirche im Lager der Feinde ihrer eifrigsten Vorkämpfer. Urban VIII hatte Ludwig XIII aufgefordert für die Freiheit Italiens einzutreten und ihm sein Heer zur Verfügung gestellt. Die Barberini waren gut italienisch gesinnt. „Wie schön wäre es gewesen, so äußerte der Kardinal Francesco dem Venezianer Pesaro gegenüber am 1. Mai 1630 in der Villeggiatur am Albaner See, wenn Florenz, Genua, Venedig und der Papst sich zu einem Staatenbund wie die Schweiz vereinigt hätten; dann würde Italien nach außen Sicherheit, im Innern Gleich-

gewicht haben; die Freistaaten hätten in des Papstes Rechte nicht übergegriffen, und für ihn selbst wäre es eine verfassungsmäßige Schranke gewesen (constituzione di continenza)."

Urbans VIII florentinischer Witz traf in vertraulichem Gespräch besonders spanische Größen. Als im Juni die neuen Kardinäle Sandoval, Spinola, Albornoz und Pamfili in Rom ankamen, sagte er: „Seine Katholische Majestät hat, um Uns Furcht einzujagen, einen Stummen und einen Zwerg Uns hergesandt"; denn Spinola stotterte, Sandoval war klein von Statur, wie Monterey[1], und Pamfili war unbestritten der häßlichste im hl. Kolleg. Spanische Kardinäle fanden den Papst nie in der Gebelaune.

Der spanische Gesandte, D. Emanuel de Fonseca, Graf Monterey, erschien selten am Hof Seiner Heiligkeit[2]. Der Papst liebte sich reden zu hören und ließ niemanden zu Wort kommen; der venezianische Gesandte sagte einmal auf dem Wege zum Quirinal: Ich gehe S. Heiligkeit eine Audienz zu geben.

Velazquez konnte sich indes über seine Aufnahme nicht beklagen. Dies verdankte er dem Kardinal Francesco, der auch persönliche Ursache hatte, sich dem Madrider Hof gefällig zu zeigen. Er war im Sommer 1626 als Kardinallegat und Nuntius dort mit außergewöhnlichen Ehren empfangen und bewirtet worden; er hatte die Infantin Maria Therese getauft.

Liest man Briefe aus Rom während dieses Jahres, so überzeugt man sich doch, daß die Politik nicht alles verschlungen oder, wie sie pflegt, verdorben hatte. In dem Augenblick vor dem neuen Ausbruch des unerschöpflichen Kriegskraters im Norden, als Richelieu mit dem Schwedenkönig verhandelte, konnte man in Rom leben wie in einem Arkadien — für Poeten, Schauspieler und Komponisten, Antiquare und Literaten, Bildhauer, Architekten und Maler. Die berühmten Bienen, früher Bremsen, des Barberinischen Wappens wurden als „attische Bienen" gedeutet. Urban VIII verbot auch das jedenfalls unattische Tabakschnupfen in der Kirche. Es war eigentlich eine kleine Tücke des Schicksals, daß die Verurteilung Galileis und die Geschichte mit dem Pantheon in seine Regierung fallen mußten. Rom hieß „der Probierstein der Geister". Sah man genauer zu, so war der allgemeine Ton sehr unpolitisch. Weder S. Heiligkeit, noch sein geschäftsführender Neffe, weder der franösische, noch der spanische Ge-

---

[1] Schreiben Zuane Pesaros vom 6. Juli.

[2] Als der Condestabile Filippo Colonna die Gräfin, eine Schwester des Olivares, in der Kirche der Minerva nicht gegrüßt hatte, und deren Vetter gesagt, er würde, wenn er dabei gewesen, den Colonna gefordert haben, sagte dieser: für seinesgleichen habe er den Stock. Derselbe am 11. August.

sandte waren von Herzen bei den Geschäften. Eingefleischte Diplomaten wie der Venezianer Pesaro nannten das „la stupidezza di questa corte“[1]. Derselbe aber meint doch auch, bei dem Genuß, Urban VIII sprechen zu hören, könne man sich des Wunsches nicht erwehren, man möchte der Pflicht ihn auf die Politik zu bringen, enthoben sein. Wenn er im Sommer nach Castel Gandolfo ging, hielt er vorher ein Konsistorium, um den Kardinälen den Mund zu stopfen, sie zu verhindern, ihm dorthin zu folgen. Hier fand man ihn beschäftigt mit der Ausgabe seiner lateinischen Gedichte und den Plänen des dortigen neuen Palastes; er wollte dies Besitztum der apostolischen Kammer zum Besten seiner Nachfolger verschönern. Den Kardinalnepoten interessierte seine Bibliothek, Galerie und die neuentdeckten Statuen mehr als Montferrat und Casale, und Monterey ereiferte sich öfter für seine Komödianten, Konzerte und Gemälde als für jene Streitobjekte, über die Berge von Depeschen geschrieben wurden. Der Hauptwunsch des tiefverschuldeten Mannes war, in Italien zu bleiben, und von Rom, dessen Luft ihm nicht bekam, nach Sizilien zu kommen.

Wenn des Papstes Selbstliebe und Familiensinn nicht zu nahegetreten wurde, so kam auch in der Politik der optimistische Grundzug seiner rüstigen Natur zum Vorschein. Im Januar hatte er von D. Francesco Colonna dessen alten Familiensitz Palestrina seinem Hause erworben; beim Einzug, im Oktober, erschien ein Regenbogen über der Stadt, sofort improvisierte er, anspielend auf den Italien günstigen Frieden von Regensburg, den Trino:

Nunciat en pacem rutilans in nubibus Iris,
Dum Praenestini circumdat culmina montis,
Italiae populi gaudentes omine plaudant!

Und als der Kaiser sich bequemte, den Herzog von Nevers endlich doch mit Mantua zu belehnen, erschien an der Fassade des Palastes Causeo am Platz Monte d’oro eine Reihe von Graffitgemälden, in deren Mitte Urban VIII mit der Linken Ludwigs XIII und Ferdinands II Hände vereinigt und die Rechte segnend erhebt.

RÖMISCHE EINDRÜCKE

Keine Epoche der neueren Kunst ist besser oder wenigstens lebendiger bekannt, als die römische in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Die Zeit der Borghese, Ludovisi, Barberini lebt noch heute (leider muß man jetzt verbessern: lebte

[1] Ihre „natura aliena dal negotio“. 14. Sept. 5. Oktober.

bis vor kurzem) fort in den Gärten, Galerien, Palästen, denen sie ihres Namens Andenken vertraut hatten. Dies war die Zeit wo das moderne Rom seine Gestalt bekam, welche es bis auf die jetzigen Verwüstungen durch moderne Geldgier und Geschmacksroheit bewahrt hatte[1]. Wir sehen sie sprechen, die Menschen jener hochgebildeten Zeit, wenn wir in den Geschichtsquellen ihre Worte lesen, so vertraut sind uns ihre Züge durch geistvolle Bildnisse und Büsten. Deshalb, um das Rom dieser Zeit der Einbildungskraft vorzuführen, braucht man eigentlich bloß Namen zu nennen.

Das was als Malerei der Gegenwart damals in Rom gefeiert wurde, konnte Velazquez weniger interessieren. Der Glanz der Akademie, die in Rom ihre Hauptwerke — die großen Fresken — gestiftet hatte, von jeher nur ein silberner, war damals schon im Erlöschen. Die Carracci waren tot, Domenichino, wie sich bald darauf in Neapel zeigte, erschöpft; Guido hatte längst Rom verlassen. Aber während man glaubte, „daß die Carracci in der Kunst andern keine Stelle mehr zu besetzen übrig gelassen hätten" (Albano): so regte sich in der Tat schon ein anderer Geist. Die vor einem Lustrum vollendeten Fresken Guercinos in der Villa Ludovisi überstrahlten die bisherigen Leistungen der Schule durch malerischen Geist. Bei Albano hatte der idyllisch-arkadische Geschmack den heroischen verdrängt. Wie ihn, so zog auch Poussin sein Genie zu kleinen Figuren in landschaftlicher Umgebung. In diesem Jahre war es, wo er sich, bereits sechs Jahre civis romanus, mit Anne Marie Dughet verheiratete. Claude, gleichaltrig mit Velazquez, war vor zwei Jahren, am S. Lukastage, in Rom wieder eingetroffen. Wir stehen in der Morgenröte eines goldenen Zeitalters der Landschaftsmalerei. — —

„Nachdem ich mich von den Strapazen des langen Ritts ausgeruht und in unserer Kirche S. Maria del Monserrat die hl. Messe gehört, auch die Grabsteine einiger Maler unserer Nation alldort betrachtet hatte, begab ich mich nach Trinità de' Monti in den Palast des Monsignor Monaldeschi, den seit kurzem Don Manuel, unser Gesandter, bezogen hat, um ihm das Schreiben seines Schwagers des Conde Duque zu übergeben. In seiner Antecamera, wo ich etwas lange warten mußte, traf ich einen feinen Mann, dem ich sein Handwerk nicht anmerkte; es war nämlich ein Schauspieler, aber zugleich Komödiendichter, namens Sancho de Paz, der schon zehn Jahre in Italien lebt. Er gab mir zu verstehen, daß S. Exzellenz an Hypochondrie leide und sehr fürchte, daß die Staatsgeschäfte nachteilig auf seine Gesundheit wirkten; aber

[1] *Dies spielt an auf die Umgestaltung Roms nach 1870.*



Antonis Mor: Bildnis einer Unbekannten (Ausschnitt). Madrid, Prado.



Antonis Mor: Bildnis des Pejeron. Madrid, Prado.

für Leute wie uns (!), für virtuosi habe er immer Zeit. Jetzt wolle er sich eine Empfehlung an den Großherzog von Florenz holen. Er pries die Serenaten, die er häufig zum Besten gebe, obwohl die Nachtmusiken hier von der Polizei verboten seien. Endlich wurde ich hereinbefohlen. S. Exzellenz, die zu Bett lag, hatte nun hundert Fragen an mich, besonders in Betreff der Heirat und der Reise der Königin von Ungarn. Als ich mich verabschiedete, sprach er sein Bedauern aus, mich jetzt nicht dem Papste vorstellen zu können; aber er komme selten in den Vatikan, die Manieren Seiner Heiligkeit gefielen ihm nicht. Nach der Plünderung von Mantua durch die Kaiserlichen würden wir überall mit giftigen Blicken angesehen. Ich würde aber als Maler und Empfohlener seines Schwagers bei dem Kardinalneffen Francesco, der für mich die Hauptperson sei, nichts merken von der schweren Wolke der Ungnade, die jetzt über unsere Nation laste. Nachdem ich auch Ihrer Exzellenz Doña Leonor de Guzman die Hand geküßt hatte, die mich zu einer Komödie im Palast einlud, eilte ich nach Piazza Barberini. Seine Illustrissima Kardinal Francesco bereitete mir eine Aufnahme, wahrlich mehr wie einem Freunde denn einem Fremden; er zeigte mir selbst mehrere seiner besten Sachen, über die er wie ein Kenner sprach; jedoch unterbrach er diese Diskurse öfters, um bei der Erinnerung an seinen Besuch als Legato a latere in Madrid vor vier Jahren [1626] zu verweilen; wie ihm unser 21jähriger Monarch mit seinen Granden abends an die Puerta de Alcalá entgegengeritten sei; und was für ein schönes Zimmer mit Seiden- und Goldtapeten man ihm in der Casa del Tesoro eingerichtet, neben dem Alcazar Seiner Katholischen Majestät. Er führte mich in eine Kapelle, wo das ihm von der erlauchten kleinen Infantin [Maria Theresia] verehrte Altarfrontal war, und der Meßornat von Goldstoff mit Besatz von Ambraleder. Auch zeigte er mir ein Gemach, wo die kostbare Chinaeinrichtung angebracht war, die ihm damals S. Majestät geschenkt hatte; ja er erinnerte sich noch, daß ich es gewesen, der höchstderselben kleines Bildnis in Diamanteneinfassung gemalt, das er ebenfalls damals mitgebracht hatte[1]. Ich erlaubte mir, zu versichern (was die Wahrheit ist), daß er sich die Verehrung aller Herren unseres Hofes erobert habe; und nicht minder das Andenken der Damen, durch mille cose curiose di devotione. Er erkundigte sich alsdann nach meinen Wünschen, und da ich ihm sagte, daß ich nur Studien

[1] Molti donativi ríporta il Legato, il ritratto del Re con un adorna[to]. di Diamanti di valore die $\frac{m}{x}$ Scudi, alcuni lavori della China per formar, et ripartir stanze, cose curiosissime, et di gran stima. Die Diamantengarnitur jenes Bildchens wurde also auf 10000 Scudi geschätzt.

halber gekommen sei, glaubte er, daß mir dann eine Wohnung im Vatikan am liebsten sein werde, hier sei die wahre Akademie für die Maler aller Welt. Er versprach mir einen seiner Gentilhuomini oder Monsignori am nächsten Tage zu schicken, der mich dorthin geleiten solle. Er hoffe auch, mir die Ehre einer Sitzung seines Oheims zu verschaffen, die dieser große Mäzen di tutte le vertù fremden Künstlern gern gewähre. Vor zwei Jahren habe der Hofmaler des Gran Duca [Sustermans] diese Gnade gehabt. Ich dachte an den leider zu früh hingerafften Sohn Madrids [Diego Cincinati S. 59 oben].

„Meine Ungeduld, den größten Tempel der Christenheit zu sehen, führte mich noch denselben Nachmittag nach Sankt Peter, das vor siebzehn Jahren vollendet worden ist. Das Innere ist von magischer Helle, aber noch lange nicht ausgestattet mit Marmor, Gemälden und Bildwerken, wie längst der Tempel von S. Lorenzo [Escorial], der ihm nachgebildet ist. Das bemerkenswerteste Denkmal ist das bronzene Grab Pauls III von Guglielmo della Porta. Es steht unter der Kuppel in der Nähe des südwestlichen Pfeilers, von allen Seiten frei mit vier Marmorfiguren von göttlicher Schönheit, wahrlich Michelangelos würdig. Von demselben Porta ist der Baldachin über der Konfession. Wir gingen auch in die Mosaikfabrik, wo wir Marcello Provenzale aus Cento damit beschäftigt fanden, das Schiff des Petrus von Meister Giotto widerherzustellen. Dies war, als man es in dem Hof der alten Basilika abgenommen hatte, zerbrochen worden; bisher befand es sich an der Mauer des Palastes, dem Wetter ausgesetzt. Jetzt, nachdem die Figur des Petrus, des Fischers und des Winds ergänzt worden sind, soll es in die neue Vorhalle über den Eingang kommen.

„Man sprach viel von den großen Plänen eines Lorenzo Bernini, der ganz in meinem Alter steht. Da er im Anfang dieses Jahres zum Architekten der vatikanischen Basilika und des apostolischen Palastes ernannt worden ist und Seine Heiligkeit ihn sehr liebt, so werden diese Pläne nicht auf dem Papier bleiben. Nach seiner Erhebung soll er zu ihm gesagt haben: „Es ist ein großes Glück für den Kavalier, den Kardinal Maffeo Barberini als Papst zu sehen, aber noch größer ist das unsrige, daß der Kavalier Bernini unter Unserm Pontifikate lebt.“

* * *

„Am folgenden Tag in der Früh hörte ich die hl. Messe in unserer Nationalkirche S. Iago an der Piazza Navona. Ich traf dort einen Jesuitenpater aus Salamanca, mit dem ich die Kapelle S. Diego besah, wo Francesco Albani seine ersten Malereien hier ausgeführt

hat, nach den Kartons des Hannibal, dessen Kräfte damals für die Freskomalerei nicht mehr ausreichten[1]. Da die Kirche S. Maria de la Paz in der Nähe liegt, so schlug mir der Pater vor, dorthin zu gehen, wo derselbe Maler, der eben wieder nach Rom zurückgekehrt sei, an der Decke über dem Hochaltar arbeite. Wir sahen in der Sakristei Kartons zu einem Fries von lieblichen Engelkindern. Als wir von da in die Kirche der Anima gingen, trafen wir einen Deutschen namens Sigismundo Laire aus Bayern, der seit lange von unsern Vätern von der Gesellschaft beschäftigt wird. Er zeigte uns in seiner Wohnung eine Menge feiner Bildchen auf Lapis, Smaragd, Karneol, besonders aber auf Kupfer, nach den Originalen, die diese Stadt von S. Lucas besitzt, wie sie unsere Glaubensboten mit nach Indien nehmen. Wir unterhielten uns hier lange von der Künstlerrepublik Roms. Der Pater erzählte mir von den Annehmlichkeiten des Lebens der Maler in Rom, mit dem in dieser Beziehung keine Stadt der Welt verglichen werden könne. Es sei in der Tat, wie die Römer sagten, die Stadt des Talents und der Ehre (la città di Virtù e d'Honore). Wie viele hätten ihre langen Wanderjahre hier für immer geschlossen. Hier entdeckten sie neue Pfade ihrer Kunst, sie genössen Freiheit nach ihres Herzens Lust, fänden Arbeit und Gönner die Fülle. Ausländer würden den Einheimischen nicht nachgesetzt. Neuerer fänden keine Schwierigkeit, neben den angesehenen alten Herren aufzukommen. Er bestätigte mir, was ich so oft von unserm Marques de la Torre [Crescenzi] in Madrid gehört, dessen Familie vielen Künstlern die Mittel zu ihrer Ausbildung und Beschäftigung gewährt; man rühmte mir auch den Marchese Vicencio Giustiniani. Die Maler würden hier mit Ritterkreuzen geschmückt, zuweilen einer mit mehreren nacheinander (wie der Cavalier d'Arpino), Kardinäle höben ihre Kinder aus der Taufe (z. B. Domenichinos), sie bauten sich Paläste. Er riet mir indes, nicht ihre Gesellschaft aufzusuchen. Sie würden zu sehr verwöhnt. Sie schienen zu erwarten, daß Päpste und Kardinäle bei ihnen antichambrierten, was auch manchmal der Fall sei; den meisten sei am wohlsten in den Hosterien und manche (wie Celio) seien ungenießbare Sonderlinge. Andere spritzten wie Kröten bei jeder Berührung ihre satirische Galle aus gegen alle lebenden Kollegen und oft auch gegen große Künstler der Vorzeit; etliche seien durch Größenwahn oder weibische Empfindlichkeit unausstehlich. Als Paul V dem Guido erlaubt hatte, den Hut aufzubehalten, prahlte er hernach, er würde es auch ohne die Erlaubnis getan haben. Die Geschichte

[1] Sie sind neuerdings abgenommen und teils in die Kirche del Monserrato, zum größern Teil aber in die städtische Galerie von Barcelona gebracht worden.

vermehrte noch meine Abneigung gegen diesen Spieler, der sich meiner Ansicht nach von allen seiner Schule am meisten von der gesunden Wahrheit entfernt hat, in der Farbe gewiß, aber auch im übrigen.

„Ich fragte nun nach dem Padovaner [Ottavio Lioni], dessen feine und charaktervolle Bildnisse in punktierter Manier mit der Nadel ich bei Dir gesehen habe; hörte aber, daß er im vorigen Jahre, 52 Jahre alt, gestorben sei. Dagegen war Antonio Tempesta noch am Leben, er ist 74 Jahre alt. Keinen größeren gibt es jetzt dort in Jagden, Triumphzügen und Reiterschlachten. Da es Zeit war aufzubrechen, so wandten wir uns nach dem Monte Cavallo, wo wir den großen Cavalcadenfries von seiner Hand in der Loggia des päpstlichen Palastes sahen. Die Rede kam dann auf Michelangelo von Caravaggio, aber Seine Ehrwürden sprach von diesem uomo fantastico e bestiale (so nannte er ihn), wie Vicencio [Carducho] in Madrid, doch schien die Abneigung noch mehr dem Schweif zu gelten, der hier in Rom von ihm zurückgeblieben ist. Seine besten Sachen würde ich bei dem Marchese Vicencio in der Via S. Luis sehen, der jungen Leuten gerne Gelegenheit gebe, diese Vorbilder der natürlichen Malerei zu studieren; er nannte einen Mailänder Francesco Parone, den wir dort finden würden. Einer von diesen, ein hier geborener Venezianer Tommaso Luini, kopiere den Meister auch sonst so genau, daß man ihn „il Caravaggino" nenne. Meistens wären es Lombarden, wie Gio. Serodine; doch einer seiner wildesten turcimanni sei ein Römer, Prospero Orsi. Keiner aber reiche an Monsù Valentin [gest. 1632], den sogar der Kardinal Francesco (bei den Barberini scheine jetzt schon die bloße französische Herkunft eine Empfehlung) ins Herz geschlossen habe und ihm ein Gemälde für Sankt Peter verschafft. Das Verdienst gebühre ihm unstreitig, daß er für die Nachwelt die Gesellschaft aufbewahrt habe, in der sie sich alle am wohlsten fühlten, auch der welcher die Kuppel von Sankt Peter und die welche sonst nur visioni di angeli malten. — Überhaupt, fuhr er fort, drängen sich seit einiger Zeit die forastieri auffallend in den Vordergrund. In Neapel sehe man die Einheimischen, sonst so eifersüchtig, im Gefolge eines kleinen Valencianers, wohl nicht bloß weil er im Palazzo Reale residiert, sondern weil er in Kraft und Schönheit des Pinsels alle hinter sich läßt. Da sei am Hofe des Granduca Ferdinand II Justus Sustermans, als Bildnismaler ohne Nebenbuhler. Auch der andere, jetzt am Hofe des Katholischen Königs geschätzte flamenco [Rubens] habe ja hier seinen Ausgang genommen; noch keiner von da oben habe sich der guten italienischen Manier mit soviel Glück angenähert.

„Nachdem wir in einer Hosteria an Piazza Navona gespeist hatten, die Gemälde und Münzen in den Buden betrachtet und über die Reden der Quacksalber gelacht, verabschiedete ich mich von meinen Begleitern und kehrte in den Albergo zurück, um zu ruhen. Darauf begab ich mich nach der Plaza S. Trinidad, wo mich der Gentilhombre des Kardinals an dem Brunnen mit seinem Wagen treffen wollte. Dieser vor kurzem enthüllte Brunnen hat die seltsame Form einer Barke und ist die letzte Arbeit Pedro Berninis, der vor wenigen Monaten starb, des Vaters jenes Lorenzo. Im Vatikan angelangt, stiegen wir in den Hof S. Damasos hinauf, und nachdem wir die Grotesken Raffaels betrachtet, ging Don Roque zu der Wache, die er anwies, mir jederzeit den Eintritt zu gestatten, wenn ich nach dem Jüngsten Gericht Michelangelos, oder nach den Sachen Raffaels zeichnen wolle. Vor diesen trafen wir viele junge Maler, die das große Gemälde studierten, wo die Theologie mit der Philosophie in Einklang gebracht wird und in der Mitte das höchste Gut auf dem Altar steht, ebenso wie das gegenüber, wo der Urbinate den hl. Paulus vorgestellt hat, wie er zu Athen den Philosophen predigt. Wir gingen dann noch weiter hinauf und kamen in einen ungeheuer langen Gang, der Korridor der Kleopatra genannt. Er wurde vor mehr als zweihundert Jahren von Julius II gebaut, um die Wohnung Alexanders VI mit dem Retiro im Garten oben auf dem Hügel zu verbinden. Dieser Gang ist 300 Palmen lang und ganz kürzlich von Seiner Heiligkeit wiederhergestellt worden. Da die Nachmittagskühle bereits eingetreten war, so schlug D. Roque vor, das Dach des gewölbten Korridors zu ersteigen und auf diesem nach dem Retiro hinaufzugehen, wo wir die wundervollste Aussicht (wahrlich ein Belvedere!) auf die heilige Stadt und die Campagna genießen würden. Nachdem wir etwa die Hälfte des Wegs gemacht hatten, öffnete sich auch zur Linken unten der Blick in den geheimen päpstlichen Garten der Pinie. Am Ende angelangt, stiegen wir wieder herab und kamen heraus bei der Statue der sterbenden Kleopatra, die am Ende des Korridors über einem Brunnen aufgestellt ist. Von da traten wir in einen von hohen Mauern umschlossenen viereckigen Garten, mit reizenden Blumenbeeten, zwischen denen die Flußgötter Nil und Tiber, sowie eine kauernde Venus aufgestellt waren. Auch in acht Nischen der Mauern sind griechische Marmore, darunter der Laokoon. Dann besahen wir das Zimmer, in dem ich durch die Gnade des Kardinals beherbergt werden sollte. Die Umgebung kann sich mein Herz nicht herrlicher wünschen, aber der Ort ist doch gar zu abgelegen und einsam. Das Zimmer ist ein Teil des alten Palazzetto di Tor de' venti,

den Raffaels Freund Bramante Lazzeri gebaut hat. Wir verweilten und ruhten lange in einem großen aber etwas dunklen Saal, (er hat nur drei Fenster) und betrachteten die mit bizarrer Erfindung gemalten sechzehn Historien des Federigo Zuccari, die Geschichte von Moses und Pharao darstellend. Sie gaben mir von diesem Maler einen bessern Begriff, als die schwachen Arbeiten im Escorial. Über einem Gesims, das von jonischen Pilastern, zwischen denen Tapeten aufgehängt sind, getragen wird, erheben sich zwanzig bekleidete Termini [Karyatiden] von weißem Stuck auf Piedestalen mit Fruchtschnüren; zwischen diesen Figuren sind die sechzehn Gemälde. Das letzte Gemälde, die Erwürgung der Erstgeburt, ist von Barocci und unvollendet. Diese Gemälde hat der Kardinal Amulio für Pius IV ausführen lassen[1]. Da mir der Saal gefiel und auch der Gedanke an die von Seiner Majestät unternommenen neuen Einrichtungen im Alcazar nahe lag, so ließ mir D. Roque die Schlüssel zu dieser päpstlichen Wohnung zurück. In der Nähe ist eine alte Kapelle, die Innocenz VIII im Jahre 1490 Johannes dem Täufer weihte; über der Tür ist er dargestellt knieend vor der hl. Jungfrau, die von vielen Heiligen umgeben ist. Alle Wände und auch die Gewölbe sind von Meister Andrea aus Mantua [Mantegna] in Fresko ausgemalt. Man sieht da einen prächtigen Garten, in dem viele Höflinge beschäftigt sind die königliche Tafel (des Herodes) anzurichten und mit Laubgewinden und Blumen zu bekränzen, in der Mitte ist ein prachtvoller Kredenztisch mit goldenen Schüsseln. Damit beschloß ich mein heutiges Tagewerk; wir gingen hinaus durch den boscareccio[2]."

Über den weiteren Verlauf von Velazquez' römischem Leben lassen wir seinen Schwiegervater reden[3]. „Als er den Palast und die Vigna der Medici auf Trinità de' monti gesehn, fand er, daß hier der beste Platz sei für Studium und Sommeraufenthalt. Denn es ist der höchste und luftigste Ort, und sehr vorzügliche Statuen zum Kopieren gibt es auch. Und so ersuchte er den Grafen Monterey, er möge doch bei dem Herzog von Florenz zu erreichen suchen, daß ihm dort zu wohnen gestattet werde. Zwar

---

[1] Dieser Saal ist jetzt ein Teil des etruskischen Museums (Museo Gregoriano) und enthält die Bronzen und Goldsachen. Er liegt rechts von der großen Nische, welche das alte Theater des Belvedere abschloß. Die Fenster gehen auf die jetzige Sala delle Muse des Museums. Der Aufgang ist aus dem Cortile der Statuen.

[2] *Über die literarische Form, in die hier der Verfasser die Schilderung vom damaligen Stande des künstlerischen Lebens in Rom gekleidet hat, vergleiche Anmerkung Seite 92ff.*

[3] Arte de la Pintura I, 138.

war es notwendig, an den Herzog selbst zu schreiben, dieser aber erlaubte es. Zwei Monate wohnte er dort, bis ihn ein Tercianfieber zwang hinunterzuziehen in die Nähe der Wohnung des Grafen. Dieser nahm sich seiner während der Tage der Krankheit an, sandte ihm seinen Arzt nebst Arzneien auf eigene Rechnung, und befahl daß ihm alles nach eignem Wunsche in seinem Hause hergerichtet werde, außer vielen Geschenken von Delikatessen und öftern Andenken (recuerdos)." —

Nicht weit von dem hispanischen pintor de cámara, auf dem Monte Pincio, wohnte ein andrer fremder Maler, premier peintre du Roy. Ob Nicolas Poussin und Diego Velazquez, wie Stirling ausmalt, einander nahegekommen sind? Örtlich, wohl möglich. Jene Studien römischer Villen und Ruinen versetzen uns an Punkte, wo von jeher Fremde verschiedener Nationen und Schulen sich befreundet haben. Velazquez hat zwar nie heroische Landschaften komponiert, aber über den weiten, einsamen, menschenleeren, tiefblauen Gebirgstälern, von den schroffen, kahlen Höhenzügen seiner Sierren herab weht ein ähnlicher nur wilderer Geist, wie in Poussins römischen Landschaften, an denen die ordnende Kunst ungleich mehr Anteil hat.

Doch es ist nicht wahrscheinlich, daß sie sich gekannt haben. Beide suchten die Kollegenschaft nicht auf. Die großen Männer wandeln eben auf dieser Erde noch nicht Arm in Arm wie in Elysiums Alleen. Diese romanischen „Brudernationen" trennten dazumal nicht bloß der Krieg und der Wettkampf der Eifersucht: mehr noch das Selbstgefühl, die Selbstgenügsamkeit ihrer Kultur.

Beider Sehnsucht richtete sich nach Rom, und beiden wurde sie erfüllt im dreißigsten Jahre; dem einen nach hartem Kampf. Auch der Franzose ward, nur ohne sein Zutun, ja mit Widerstreben an den Hof gezogen, und gewann die Gunst des Kardinalministers und des Königs, der ihm einmal sagte, sein Abendmahl sei ihm so lieb wie seine Kinder. Aber er sehnte sich in seiner Tuilerienwohnung nach Rom, und die Rückkehr erleichterte der Tod seiner Gönner. Velazquez führte wohl noch mehr Wißbegier als Werdelust nach Italien; und er betrachtete sich die Antike und Michelangelo eher wie ein vornehmer Liebhaber. So rät Baltazar Gracian zwar sich ein heroisches Vorbild zu wählen, aber „mehr zum Wetteifer als zur Nachahmung" (Orakel, 73). Während selten ein Künstler so unberührt von römischen Einflüssen von dannen gezogen ist, so gibt es keinen Maler, der wie Poussin seine ganze Kunst aus den Trümmern der Alten, den Poeten, der römischen Landschaft sich neu erschaffen. Jener seine Weise fertig mitbringend, am spanischen Platz und in der

Villa Medici malend, wie im Cuarto bajo des Alcazar; dieser die Malerei vom Fundament aus sich neu konstruierend; losgelöst von Vaterland, Amt, Nationalität, Überlieferung, seinem Ideal nachgehend, einer maniera magnifica, zu der auch die Größe des Gegenstandes: Heldengeschichten, Schlachten, göttliche Dinge gehören; erste Regel, die Minutien zu vermeiden; die Farbe nur Schmeichelei zur Überredung der Augen[1]. So kehrt jener bald zurück an den förmlichsten Hof der Welt, um fortzuarbeiten als Hofbeamter, — dieser blieb, zu schaffen frei wie ein Dichter. Den Idealisten, der Malerei und Plastik für eine einzige Kunst erklärte, könnte man einen Antipoden des Velazquez nennen: le peintre le plus sculpteur qui fût jamais.

DIE ZWÖLF GEMÄLDE

Hier begegnen wir einer Nachricht, die unseren Vorstellungen von Velazquez' Verhältnis zu Roms Künstlerwelt mehr Bestimmtheit geben würde, wenn sie sich als glaubwürdig erwiese. Cean Bermudez (Diccion. V, 170f.) hat die fragliche Notiz in seine Biographie aufgenommen, wenn auch zweifelnd. Der Maler hätte zwölf Künstlern, den besten die damals in Rom ansässig waren, ebenso viele Gemälde in Auftrag gegeben für seinen König, und sie auch nach Spanien mitgenommen. Die Nachricht stammte aus einem Buche des Francisco Preciado[2], am Ende des achtzehnten Jahrhunderts Direktor der spanischen Akademie in Rom, dieser aber hat sie aus Sandrarts Teutscher Akademie[3]. Der Frankfurter Maler sagt von einer Mitwirkung des Velazquez bei dem Auftrag nichts; hat Preciado diese bloß vorausgesetzt, weil sie zu dem ihm viel später erteilten Auftrag, in Italien Gemälde für Philipp IV anzukaufen, paßte? Deshalb verlegt er die Geschichte in die Zeit der zweiten Reise; schon Cean hat aber bemerkt, daß damals (1649) mehrere jener Maler nicht mehr am Leben waren. Es starben: Valentin 1634, Cav. d'Arpino 1640, Domenichino 1641, Guido 1612, Lanfranco 1647. Auch hatte Sandrart damals bereits Italien verlassen. Sie könnte also nur in diese erste Reise fallen.

---

[1] Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la pittura e dell' esempio de' buoni maestri. In G. P. Bellori, Le vite de' pittori. Rom 1728, p. 300ff.

[2] Arcadia pictorica en sueño, allegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura, escrita por Parrasio Tebano, Pastor arcade de Roma. Madrid 1789. S. 192.

[3] Lebenslauf und Kunst-Werke Joachims von Sandrart. Nürnberg 1675. fol. S. 9f.

Unserem Sandrart scheint das Unternehmen so lebhaft im Gedächtnis geblieben, weil es den Glanzpunkt seiner Wanderjahre gebildet. Er hatte sich rasch bei den Malern Roms eingeführt, als er zu der üblichen Willkommsmahlzeit alle vornehmen Künstler, vierzig an der Zahl, persönlich einlud und sich mit Franzosen, Italienern und Niederländern in ihrer Sprache unterhielt. Der Frankfurter wurde bald darauf, obwohl ein ganz junger Anfänger, nachdem er sich durch zwei Gemälde bekannt gemacht, „unter diejenigen berühmtesten Künstler in Italien gezählt, welche die zwölf Stücke für den König in Hispanien, von gleicher Größe, nach dem Leben, verfertigen sollten. Da er dann sein Werk so glücklich zu Ende gebracht, daß es für eins der besten von Kardinälen, Herzogen, Fürsten und Liebhabern in Rom geschätzt wurde, als man sie, am Festtag U. L. F. von Konstantinopel, während der Prozession ausstellte."

Er gibt auch die Gegenstände an, ausgenommen bei dreien, die nicht fertig geworden waren und bei der Prozession fehlten: des Cav. Joseph von Arpino, des Massimo Stanzioni und des Orazio Gentileschi. Es waren folgende, die er auch lobend beschreibt:

Guido, Paris die Helena ans Ufer begleitend.

Guercino, Dido auf dem Scheiterhaufen.

Pietro da Cortona, Raub der Sabinerinnen; „für das köstlichste Werk dieses Meisters erkannt".

„Valentin von Colombi", die fünf Sinne, in einem Zimmer bei der Tafel, in Form einer freundschaftlichen Konversation.

Sacchi, „die göttliche Fürsichtigkeit auf einem majestätischen Stuhl, zwischen vielem umstehenden himmlischen Frauenzimmer göttlicher Tugenden gesessen".

Lanfranco, Diana, Calisto und Actäon.

Domenichino, Diana, „allen vorigen wo nicht vorzuziehen, doch zur Wette entgegenzusetzen".

Poussin, die Pest.

Sandrart, Senecas Tod, bei Fackelbeleuchtung.

Alle diese Maler waren um 1630 am Leben, von kaum einem läßt sich ein Alibi wahrscheinlich machen. Zwei Gemälde sind auch nach anderweitigen Angaben gerade damals entstanden: Poussins Pest 1630, Guercinos Dido 1631. Die Gegenstände mythologischer Natur stimmen ganz zu Philipps IV Geschmack.

Freilich sind die zwölf Gemälde nie an ihren Bestimmungsort gelangt, denn in den königlichen Inventaren wird keines erwähnt, wohl aber sind von den meisten (vielleicht von allen) die ersten

Käufer und Besitzer bis auf den heutigen Tag nachzuweisen. Sie sind meist in Rom geblieben. Der Raub der Helena von Guido und die Dido von Guercino sind noch heute im Palast Spada. Die Dido soll für die Königin Anna von Frankreich bestimmt gewesen sein, und war in Bologna drei Tage ausgestellt[1]. Der Raub der Sabinerinnen vom Cav. d'Arpino kam aus dem Palast Sacchetti in die Kapitolsgalerie. Die Pest Poussins wurde nach Félibien[2] für sechzig Scudi einem Bildhauer Mattheo verkauft, später erwarb sie der Herzog von Richelieu; Sandrart selbst bemerkt, daß sie „nachgehends zu Rom für tausend Kronen geschätzt, angenommen und bezahlt worden“. Ist mit der Diana Domenichinos das berühmte Bild im Palast Borghese gemeint, gemalt für den Kardinal Borghese, von dem also eine Wiederholung verlangt worden wäre? Dies müßte auch von Sacchis Bild angenommen werden, denn die Beschreibung paßt auf das Deckenfresko der Divina Sapienza im Palast Barberini. Die fünf Sinne Valentins kamen aus der Angerstein-Sammlung in die Galerie von Bridgewater House. Den Seneca Sandrarts erhielt sein Gönner Giustiniani, und mit dessen Galerie das Berliner Museum dies Jugendbild eines deutschen Malers aus der traurigsten Zeit unsers Vaterlandes (Nr. 445)[3]. Neuerdings ist es an das Museum zu Erfurt abgeschoben worden, doch prangt nun, zum Troste des braven Frankfurters, sein patriotischer Name in großen Goldbuchstaben an dem Fries der Nationalgalerie. In einer Bildnisfigur der städtischen Galerie zu Frankfurt von 1636 sieht man eine Büste des Seneca.

Diese neun Gemälde müßten also zwar vollendet, aber nicht abgesandt worden sein, wahrscheinlich weil das Geld ausblieb. Monterey hat kurz darauf als Vizekönig auch die Künstler Neapels mit solchen Aufträgen bedacht. Er war aber ein schlechter Haushalter, man sagte, er lebe glänzender als sein König; er hatte sich in Rom dergestalt in Schulden gestürzt, daß sein Verbleib dort unhaltbar geworden war[4]. Die Ablieferung der Gemälde wird hieran gescheitert sein, und sie wurden, wie man bei Poussin sieht, von den geldbedürftigen Künstlern zum Teil zu Schleuderpreisen anderweitig abgegeben. Von Sandrart hat Monterey je-

[1] Ritratti di celebri pittori del sec. XVII, disegnati, ed intagliati da Ottavio Lioni. Roma 1731. p. 92.

[2] Entretiens sur les vies des plus exc. peintres. Paris 1685. IV, 258.

[3] *Jetzt im Depot des Kaiser-Friedrich-Museums.*

[4] L'Ambasciatore di Spagna, in riguardo delle sue instanze, e degl' incomodi, con quali si trattiene in questa Corte per l'aria, e per li debiti, che ha contratto, ha havuto la permissione di partire. Depesche Zuane Pesaros vom 22. Juni 1630.

doch zwei andere Gemälde im Auftrag des Kardinal Barberini nach Madrid befördert, einen hl. Hieronymus und eine Magdalena in der Wüste.

Die Möglichkeit läßt sich also nicht bestreiten, daß der Gesandte sich in dieser Sache des Velazquez bedient hat. Pacheco hat freilich kein Wort davon; aber der Schwiegersohn mag von einer Sache, die ein so schmachvolles Ende genommen, nicht gern gesprochen haben.

SELBSTBILDNIS

Von einem Selbstporträt, das Velazquez nach dem Bericht Pachecos in Rom gemalt hat, schien außer eben dieser Nachricht keine Spur geblieben zu sein.

Pacheco erwähnt es zweimal in dem Leben seines Schwiegersohns (I, 8): „Neben anderen Studien machte er in Rom auch ein herrliches Selbstbildnis welches ich besitze, mit Bewunderung der Kenner und zur Ehre der Kunst.“ Und dann im dritten Buch (Kap. 8): „Ich übergehe mehr als hundertfünfzig meiner Bildnisse in Farben, um auf das meines Schwiegersohns hinzuweisen, gearbeitet in Rom und gemalt in der Manier des großen Tizian, und (wenn es gestattet ist so zu sprechen) nicht geringer als dessen Köpfe.“

Das Gemälde ist früh verschollen, von einer Kopie war nie etwas gehört worden. Alle sonstigen Bildnisse zeigen ihn in vorgerücktem Alter. Hier wäre nun der Platz, der Frage nahezutreten, ob das von Otto Mündler als ein Velazquez erkannte Bildnis eines Spaniers in der Kapitolsgalerie nicht dieses verloren geglaubte Porträt sei. Müßige Zweifel haben ja so wenig Wert wie müßige Behauptungen. Schon Mündler nannte es „ein Werk seiner jungen Jahre“. Obwohl es (nach dem Cicerone) „modelliert ist wie mit einem Hauch“: so lassen doch die breiten, dunklen Schatten an der verkürzten Seite des Gesichts nur an diese Zeit denken. Ein so einfaches Brustbild, in weitem Talar oder Hausrock, an dem nur der Kopf ausgeführt ist, würde Pacheco wohl nicht famoso genannt haben; aber es kann die in Rom zurückgelassene Originalaufnahme sein, nach der jenes ihm geschenkte ausgeführt wurde.

Da Stil und Zeit passen, die Wahrscheinlichkeit für seine Entstehung in Rom spricht, so hängt die Entscheidung von der Ähnlichkeit ab. Das einzige unzweifelhafte Selbstbildnis ist das in den Meninas. Hier sieht der Maler freilich etwas anders aus. Aber es liegen fast dreißig Jahre dazwischen; und in den un-

veränderlichen Teilen ist nichts zu entdecken was die Selbigkeit ausschlösse. Die Formen sind nur stärker ausgearbeitet, die feinen Züge des jungen Mannes, vielleicht eines Rekonvaleszenten (die glänzenden Augen!) sind stärker geworden. Der Kopf erscheint verändert durch den Schnitt der Haare. Diese, später dichter und in kegelförmigem, schlichtem Fall die Schläfen bedeckend, sind nach der Mode der dreißiger Jahre sorgfältig gekräuselt, in sanfter Wellenlinie, nach links tiefer, über die Stirn gestrichen, dann (durch den Hut) glatt angedrückt, ums Ohr in künstlichem Gelock ausgebreitet. Stirn, Nase und Unterlippe stimmen überein.

Was das Bildnis von den übrigen des Meisters und von Selbstbildnissen überhaupt unterscheidet, ist die Richtung der Augen, die statt des üblichen Seitenblicks geradaus sehen, wie in einem Spiegel. Dieser Blick sowie die leise Neigung des Kopfs auf die linke Schulter und nach vorn findet sich auch in jenem Selbstbildnis der Meninas. In diesem etwas träumerischen Blick würde man einen offenen, einfachen, bescheidenen Charakter lesen können.

Das Brustbild steht auf hellgelbem Grunde, gemalt fast nur mit Schwarz, Weiß und etwas Karmin. Aber die Haltung ist jetzt durch den braungewordenen Firniß, besonders an den schattigen Teilen verändert worden.

Ist unsre Vermutung richtig, so wäre es eine eigene Gunst des Zufalls, die seinem Bildnis auf dem römischen Kapitol einen Platz gegeben hat. Als er vor dem Titusbogen saß, hat er das schwerlich geahnt[1].

IN DER VILLA MEDICI

Die Villa Medici baute an der Stelle der lukullischen Gärten im Jahre 1560 Annibale Lippi für den Kardinal Gio. Ricci von Montepulciano; nach dessen Ableben wurde sie vom Kardinal Ferdinand von Medici erworben. Hier befand sich eine weltberühmte Statuensammlung, die im Jahre 1629 noch vollzählig

[1] Beruete will es nach der „freieren und luftigeren Mache“ in die Jahre 1636—1638 setzen. In seinem „Velazquez“ S. 57f. erklärt er es mit Zuversicht für eine spätere Wiederholung. Aber wenn die Züge, wie zugestanden wird, zu dem damaligen Alter (31 Jahre) passen, wie mag man es, bloß auf so vage Merkmale hin wie „freiere, luftigere Behandlung“ sechs bis sieben Jahre später setzen! Das Pacheco verehrte ausgeführte Exemplar befand sich damals wohl in Sevilla. Warum sollte er, im Jahre 1638 veranlaßt ein Selbstporträt anzufertigen, die alte Aufnahme kopiert haben, statt noch einmal in den Spiegel zu sehen? Und diese Wiederholung soll zufällig den Weg von Madrid nach Rom gemacht haben! wo das Original entstanden war. Übrigens ist es Täuschung, sich die Arbeiten eines Meisters in so gradlinig stetigem Fortrücken von Befangenheit zur Freiheit vorzustellen: Wechsel in der Exekution können durch mancherlei Umstände bedingt sein.

war. Erst 1677 sind die Venus, der Schleifer und die Ringergruppe nach der Tribuna der Uffizien gewandert. Nur die in der dem Garten zugewandten Fassade eingelassenen Sarkophagreliefs und Büsten sind von dem alten Vorrat geblieben. Der Merkur des Gian Bologna stand über einem Brunnen; die fünfzehn Statuen der Niobegruppe, im Jahre 1583 entdeckt, am Ende der großen Allee gegen Norden in einer von vier Pfeilern getragenen Halle von zwanzig Fuß Durchmesser, kreisförmig gruppiert um ein aufspringendes Roß. Seine Heiligkeit selbst hatte dies Werk in eleganten Distichen gefeiert[1].

Diese römischen Vignen sind es gewesen, die damals die in Rom zusammenströmenden Künstler auf die Landschaftsmalerei lenkten, besonders die im Anfang des Jahrhunderts angelegte Villa Borghese. Evelyn nennt sie an elysium of delight. Nichts glich einem ersten, nach langer Land- oder Seefahrt, auf dieser Höhe der Villa Medici erlebten sonnigen Morgen, wenn das Auge über dem Häusermeer Roms schweifte, die Luft erzitternd von hundert Glocken, ringsum Blumenduft, tiefdunkle Laubwände, Bienensummen. Es war als könne es nie wieder Nacht werden, als sei der ewige Sabbat schon angebrochen.

Auch Velazquez hat zwei Punkte seiner Villa als Gegenstücke aufgenommen[2]. Diese Skizzen versetzen uns in die ersten glücklichen Tage, die er fern von Kriegstoben und Hofdienst, in unbehelligtem Genuß dieses glorreichen Stückchens Erde verlebte. Ihr unvollendeter Zustand erinnert an die Kürze dieser Tage: latet anguis in herba. Sie sind mit spitzem Pinsel und scharf aneinandergesetzten Tinten hingeworfen; ausgeführt könnten sie entzückend sein; jetzt hat die Phantasie nachzuhelfen. Sie gehören zu den wenigen Stücken dieser Klasse, die ganz und zweifellos seine Hand zeigen; vielen ähnlichen fehlt die Klarheit und Unveränderlichkeit der Farbe.

An dem einen dieser Punkte begegnete er einer Bekannten aus dem Belvedere: der Kleopatra-Ariadne (Abbildung 14). Sie schien ihn beruhigen zu wollen, daß er jenen unvergleichlichen Ort verlassen. Die Statue war in einer kleinen marmornen Loggia, unter hohem Bogen; durch die Seitenöffnungen mit Brüstungen genoß man einen Blick auf die Zypressen (verdes obeliscos[3]) der

---

[1] Maphaei S. R. E. Card. Barberini postea Urbani VIII poemata. Oxford 1726. p. 137.

[2] Prado Nr. 1210. 0,48 zu 0,42. Nr. 1211. 0,44 zu 0,38. *Neuere deutsche und, ihnen sich anschließend, auch spanische Kenner nehmen an, daß die beiden Skizzen erst auf der zweiten Reise nach Italien entstanden sind.*

[3] Lope in der Komödie Si no vieran las mugeres.

borghesischen Gärten. Die Loggia war wie ausgedacht als Rahmen dafür. Durchs Efeulaub dringt das grelle Licht der getünchten Wand; es klingt wieder in den weißschimmernden Gebäuden der Villa gegenüber.

An diesem Blick erfreut sich ein Kavalier in dunklem Hut und Mantel. Im Vordergrund steht ein großer, nachlässig angezogener Mann mit Halskrause, langem Mantel und weißem Kopftuch, zu einem Arbeiter in Hemdsärmeln gewandt, der sich verbeugend mit großen Schritten herankommt. Vielleicht stellt er ihn zur Rede, was der Hund von forastiere da mache. — Die Statue der Ariadne befindet sich jetzt sehr restauriert im Palast Pitti, in dem großen Saal des Giovanni di S. Giovanni. Eine dritte Wiederholung kam später nach Madrid und ist im Erdgeschoß des Prado aufgestellt.

Das Motiv des zweiten Bildchens (Abbildung 15) ist der Kontrast einer weißgetünchten Halle, bekrönt von einer Marmor-Balustrade, mit der tiefdunklen Steineichenmasse darüber, durch die in schmalen Spalten das weißglühende Licht des Himmels bricht. Die dreifache Öffnung der Wand mit dem auf jonischen Säulen ruhenden Bogen in der Mitte, ganz ähnlich jener Loggia, ist mit einem elenden Bretterverschlag vernagelt; rechts in der Nische eine Statue. Es ist die Halle vor der Terrasse des Belvedere, wo jetzt die Kopien der Niobiden stehen, vom Parterre aus gesehen[1]. Steht man vor dieser Wand, unter den großen Pinien, so schneidet der Palast den Anblick und das Geräusch der Stadt völlig ab. Andre Maler hätten diesen Punkt von den unwürdigen Zutaten und dem gemeinen Volk gesäubert, mit feiner Gesellschaft, bunt wie die Blumenparterres staffiert. Der Spanier gibt uns die freilich auch mit zum genius loci gehörende Vernachlässigung und Verbauerung, der diese fürstlichen Anlagen dort im zweiten Geschlecht zu verfallen pflegten. Auf der Balustrade oben, wo sonst Römerinnen sich fächelten, hängt eine knoblauchduftende schwarzäugige ragazza ihre schadhafte Wäsche zum Trocknen auf (wo hängt sie nicht ?) und bemüht sich die Herzenserleichterungen zweier Lümmel zu verstehn, dort unten an den Buxhecken, die eigentlich bestimmt waren, von den seidenen Talaren einherschwebender Monsignori und geheimer Kämmerer gestreift zu werden. Eine Herme hinter dem Bux hat sich als zweiter Horcher hinzugesellt. —

---

[1] A mount planted with cypress, representing a forteress with a good fountain in the midst. Here is also a row balustrated with white marble, covered ever with the natural shrubs, ivy, and other perennial greens, divers statues and heads, being placed as in niches. Evelyns Diary.

Auf beiden Bildchen kommen Statuen vor; auch ihretwegen hatte Velazquez sich die Wohnung gewünscht. Ihr Zauber beruht ganz auf der Umgebung. Ein halbverwilderter Garten, ein weißschimmerndes Stück Architektur, schon auf dem Weg den Naturmächten zu verfallen, etwas Menschengewürm und einige Marmorfiguren, halb antik, halb italienisch durch ihre dreist angeklebten Ergänzungen. Da standen sie auf den von den Jahrtausenden zugeschütteten Ruinenfeldern, über dem Boden, wo sie geschaffen, bewundert, angebetet worden waren, der sie begraben hatte, und dem sie wieder entstiegen waren, gefärbt vom Goldton des Gewesenen, umklungen von den elegischen Harmonien des Verfalls, jener Mischung immer jungen Lebens der Natur und eines Todes, über dem noch ein Hauch ewiger Jugend schwebt. Werden die Statuen in die sicheren Säle gerettet und die Ruinen abgeräumt, so ist der Zauber dahin, und man versteht nicht mehr, wie diese Steine Mignon mitleidig ansehen konnten. —

Ein drittes Andenken der ersten römischen Monate ist die Ansicht des Titusbogens. Die Skizze ist gewiß von ihm am Ort aufgenommen; doch könnte sie später retuschiert sein; unter dem Himmel Roms würde sie schwerlich einen so trüben Ton bekommen haben[1].

Von diesem Denkmal sah man damals nur noch das Tor nebst den zwei Kompositsäulen und dem Fries mit der Inschrifttafel, eingeschlossen von den Mauerresten der mittelalterlichen Burg, zu der die Frangipani dies Trümmerfeld umgebaut hatten; in jenen Zeiten diente er als Torburg. Bekanntlich ist der Bogen erst seit 1822 wieder freigemacht und die zerstörten Seiten von Travertin wiederhergestellt worden. Der Maler hat seinen Stand genommen an der Seite nach dem Kolosseum zu, in der Achse der hier durchgehenden Via Sacra. Links ganz vorn sieht man noch die Ecke der längst abgebrochenen Turris cartularia. Rechts eine mittelalterliche Mauer in der Flucht des Klosters S. Francesca Romana, das den Bogen mit der im Jahre 1615 von Lambardo erbauten Fassade der Kirche verband. An der andern Seite, wo nur ein schmaler Mauerfetzen, wie ein Strebepfeiler, stehengeblieben war, sieht man durch nach der östlichen Umfassungsmauer der Farnesischen Gärten. Die darüber hervorragenden dichtgedrängten Massen von Pappeln, Lorbeeren, Zypressen, erweckten in dieser staubigen Wüste eine wohltuende Vorstellung von Parkfrische, Abgeschlossenheit, Wasser und vergangenen

[1] Prado, 1212 (1,46 zu 1,11). *Von Bayeu, Goya und Gomez, im Inventar von Aranjuez 1794, dem Mazo zugeschrieben. Diese Zuschreibung ist heute, nach dem Vorgang Beruetes, allgemein angenommen.*

großen Tagen. Im Vordergrund erhebt sich links eine schlanke, bis auf die hohe dünne Krone abgeästete aber von Efeu umrankte Birke, welche in die helle Fläche zwischen Denkmal und Mauer hineingepaßt ist. Gegenüber rechts in der Ecke sitzt auf gewaltigem Marmorblock ein Bursch mit Schlapphut, der seinen paar Schafen und Ziegen auf der Schalmei ein Stückchen vorbläst.

Es ist ein schmales dunkles Stück Vordergrund mit vorgelegter Querwand, durch die das Tor einen Blick in Ferne und Licht eröffnet. Darin sieht man links, stark verkürzt, die Nordseite der Orti Farnesiani mit dem Fronton des Vignola; dann zwei von den drei Säulen des Castortempels, zuletzt die weißschimmernden Häuser des Aufgangs zum Kapitol (Via di Campidoglio) und die Ecke des Tabulariums[1].

Vor dem Bogen stehen zwei Kavaliere, die jene wundersam lebendigen und authentischen Reliefs einer der größten Katastrophen der Weltgeschichte betrachten. Solchen Ideenverbindungen verdanken wir wahrscheinlich auch die Skizze.

Es ist ein Stück des alten Campo Vaccino, das nun längst verschwunden ist. Dies größte Trümmer- und Erinnerungsfeld Italiens war bis ins vorige Jahrhundert zugleich ein unvergleichliches Landschaftsbild: der Kreislauf der Zeiten hatte die uralte Hirtenszenerie der Anfänge des Bauernstaats zurückgebracht. Tausende haben hier über das Tassosche Thema „Cadono le città“ geträumt, von Vorzeit, Gesetzen der Geschichte, Landschaftsmalerei und Menschenlos. Die neueste Forschung hat jenen einzigen „paisage“ schonungslos weggefegt, um die blanken Knochen und Knochensplitter dieses Kadavers bloßzulegen und mit Taufscheinen zu versehen. Et plurima mortis imago.

DIE SCHMIEDE VULKANS

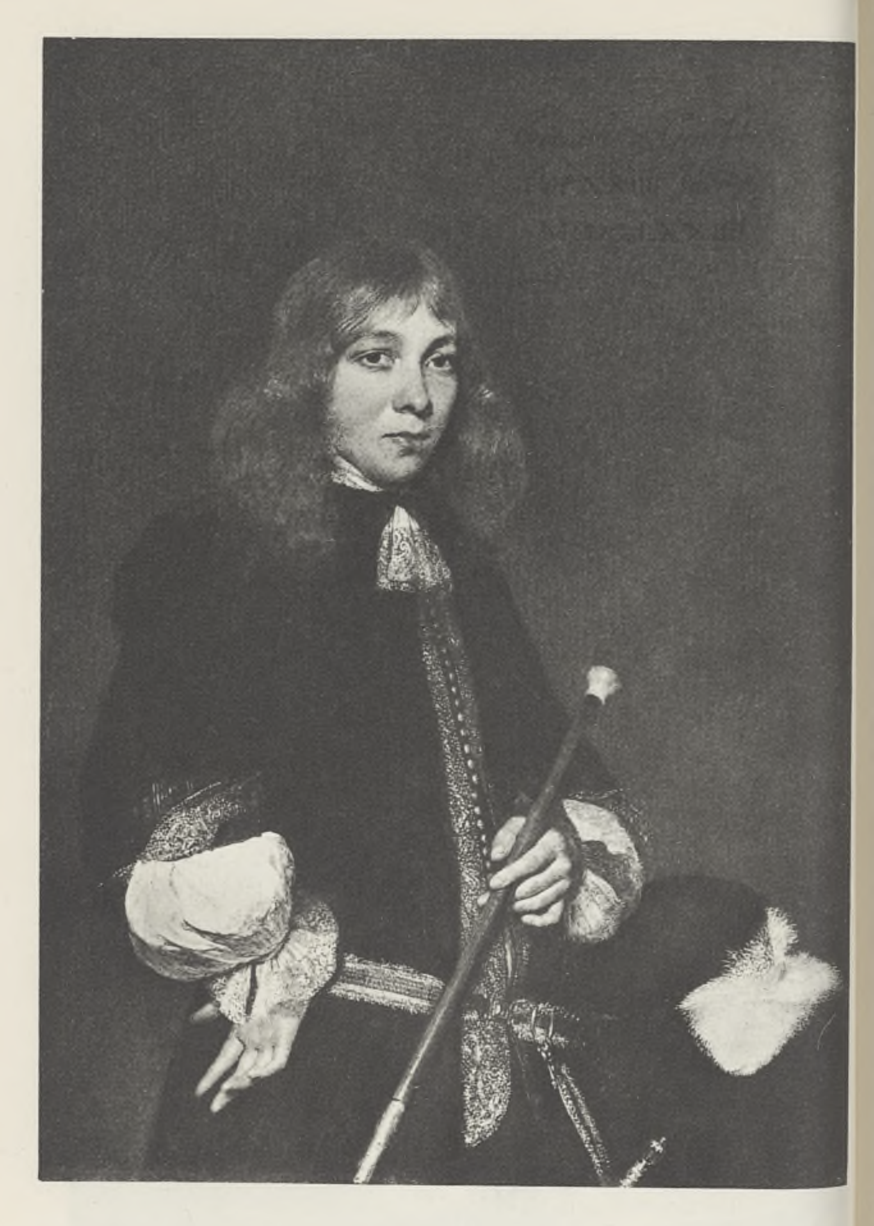
Während dieser römischen Monate hatte Velazquez sein Amt als Kammermaler des Königs von Spanien nicht vergessen. Zwei große Historien brachte er ihm mit, die Schmiede Vulkans und den bunten Rock Josephs. Es sind Pendants: der entlarvte und gelungene Betrug; auch wurden sie größtenteils mit Benutzung derselben Modelle gemalt. Hier müßte sich nun der Einfluß Italiens und Roms zeigen. Seit drei Jahrhunderten kommt in allen Leben großer Maler eine Wendung vor, die Altmeister Vasari aufbrachte: den einen hat zur Vollkommenheit nur gefehlt, daß

---

[1] Vergl. Hieronymus Cock. Operum antiquorum romanorum reliquias ac ruinas usw. Antwerpen 1562. Prospectus colossei cum aedibus et variis ruinis illi contiguis.



Unbekannter italienischer oder spanischer Meister des 17. Jahrhunderts (Andrea Sacchi?): Bildnis des italienischen Feldhauptmanns Borro. (Früher dem Velazquez zugeschrieben.) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Gerard Terborch: Bildnis des Cornelis de Graeff. Haag, Frau von Lennep.

sie Rom, Raphael und die Antike gesehen; die andern sind zur Vollkommenheit erst durchgedrungen, als sie Rom, Raphael und die Antike sahen. Die jedem Germanen und Gallier anhaftende ästhetische Erbsünde konnte nur auf dieser Wallfahrt abgewaschen werden.

In dem ersten Bild erhalten wir nun wirklich eine homerische Göttergeschichte, ja der distinguierteste der Götter ist wo nicht Hauptperson, doch Wortführer. Es ist ein lorbeerbekränzter, von weiter Strahlenglorie umflossener Apollo, das beschattete, verlorene Profil auf einer Strahlenglorie sich abhebend, in wallendem goldigen Mantel. So tritt er in die Werkstatt und offenbart dem hinkenden Feuerbeherrscher mit geheimnisvoll geschäftiger Gebärde das von seinem allsehenden Auge erspähte Unheil. Beide Hände, die erhobene und die gesenkte, weisen mit dem Zeigefinger nach verschiedenen Richtungen: „Hier kam Er, dort Sie her.“ Eine Anmeldung hat nicht stattgefunden, auch ist er sofort in medias res gegangen, denn Hephästos steht noch da mit der Zange in der Linken und dem Hammer in der rechten Hand, nur den Kopf wendet er nach ihm um, die Kunde mit starr aufgerissenen Augen verschlingend. So eifrig eilig sogar hat es der Gott des Tages gehabt, daß er indiskret seine Neuigkeit in Hörweite der vier Schmiedeknechte ausschüttet. Denn auch sie sind in der dröhnenden Arbeit plötzlich erstarrt, ihre acht Augen konvergieren nach dem goldgelockten Erzähler, mit dem Familieninteresse der Gesellen an den Taten der Frau Meisterin. „Ein Strahl in fünffachem Reflex!“ könnte man nach dem Cicerone sagen. Es ist also der „kritische Wendepunkt“ zwischen zwei Bewegungen; denn bevor eine Minute vergeht, wird es Carramba! hervordonnern, und der Hammer auf den Ambos niederschlagen — in Ermangelung des Kopfes des abwesenden Hausfreundes. Denn eine so griechische Rache, wie die so der homerische Hephästos sich gönnte, wird man diesem mageren Eckkopf mit dem harten Jochbein und schwarzen Glotzaugen schwerlich zutrauen.

Der Gegenstand ist uns nirgends sonst vorgekommen. Wie er auf diesen capricho verfiel? Philipp, den der Bacchus entzückt hatte, wird mit König Theseus im Sommernachtstraum gesagt haben: „Noch 'mal brüllen!“ und da Velazquez keinen Bacchus mehr hatte, so dachte er an einen seiner göttlichen Vettern. Das Schema der wundervoll gerundeten und beleuchteten Gruppe ist dasselbe, ein offener Halbkreis von Figuren rechts, vor ihn tritt die Hauptperson. In dem darzustellenden Affekt entdeckte er ein noch feineres komisches Motiv. Vielleicht hat er die Skizze schon aus Madrid mitgebracht. Anregungen zu einer Szene wie diese

dürften eher in den Jagdgründen von Balsain und des Pardo als in der Campagna zu finden sein: ein Unfall mit dem Pferde, man sucht eine Schmiede, Meister und Gesellen sehen sich mitten in dem Getöse der Arbeit von dem eintretenden Kavalier überrascht.

Als Maler lag ihm der Reiz des Stoffes auch in den Ansichten des Nackten. Dafür hatte man längst zu der Zyklopenschmiede gegriffen: Tizians Gemälde in Brescia, im Stich Cornelius Corts erhalten, das Caravaggios im Kabinett De Reynst, von Jeremias Falck gestochen, waren ihm wohl bekannt. Die Sorgfalt der Arbeit verrät unverkennbar: er will sich hier, in der Freiheit und Muße Roms, unter dem Eindruck der Kapelle Michelangelos, einmal völliges Genüge tun in Darstellung des menschlichen Körpers. Seine Modelle sind kräftige, gemeine Kerle, ähnlich in Größe und Verhältnissen, verschieden in Alter, Stellungen, Ansichten, mit feiner Abwechslung in Ton der Haut und Beleuchtung. Apollo hat die gewähltesten und jugendlichsten Formen, Vulkan die eines hageren Alten. Der vom Rücken gesehene Zyklop ist augenscheinlich auf gut Glück aufgerafft; hier sind die Beine nicht gut gestellt, der Schwerpunkt im rechten zu weit nach links geschoben. Es ist ein Bild ganz nach des Künstlers Herzen, wenn er einmal frei atmen und die Kunst um der Kunst willen ausüben möchte. Sein und Schein, Kenntnis der Muskulatur und Wahrheit der äußeren Schale, stehen auf derselben Höhe, hier ist die Linie der Naturwahrheit innegehalten zwischen gelehrt anatomischer Härte und malerisch weicher Unbestimmtheit.

Neu, in Italien aufgegangen ist die Lossagung von dem Helldunkel der Naturalisten. Die tiefen, scharf abgesetzten Schatten sind fort. Und doch war ja diese Szene wie ausersehen zu einem Nachtstück: Schmiede, Kohlenfeuer, rotglühendes Eisen. Mit frappanter Deutlichkeit hebt sich die Gruppe vor der hellgrauen Wand ab und geht in die Tiefe auseinander. Mehrere Lichtquellen waren hier gegeben. Das direkte Hauptlicht fällt, nach den Schlagschatten, von vorn, wahrscheinlich durch eine offene Tür. Das breite Fenster gegenüber hat Nordlicht, wie das tiefe, jetzt fast nächtliche Blau anzudeuten scheint. Endlich der Nimbus Apollos. Die hellste Partie ist der erhobene Arm des Gottes. Die gegenüberstehenden Gesellen und Vulkan erhalten mehr oder weniger von diesem direkten Licht. Dies ist stark genug, der Höhle bis in die letzten Winkel Reflexlicht zu geben und auch die Schattenseiten der Männer demgemäß mehr oder minder aufzuhellen. Bei dem Chef ist das Helldunkel gedämpft, damit das stechende, zornfunkelnde Auge aus der Dämmerung hervorleuchte. Jede Figur hat ihre eigene Note in Licht und Schatten.

Apollo in der Schmiede des Vulkan, der Gott des Lichts in der Höhle des Schmieds: ist das nicht das Sinnbild des Sieges des Tageslichts über das künstliche Atelier- und Kellerlicht, die braunen und schwarzen Nachtgespenster der tenebrosi?[1]

Das Feuer war unter ungünstigen Umständen zu malen; und wie hat der Maler diese Aufgabe gelöst! Das rotglühende Ende ist mit dem Spatel aufgestrichen, die Lohe zwischen die Schattenteile zweier Figuren gestellt und der schwarze Hammer mitten davor gesetzt. Die Lichter auf dem Stuhl, den Gelenkknochen und Muskelschwellungen, dem orange Mantel haben reliefartigen Farbenkörper, die Halbtöne sind dünn aufgetragen, in den Schatten ist eine durchsichtige, braune Untertuschung benutzt. Das Eisengerät: Werkzeuge und in Arbeit begriffene Waffenstücke, heben kontrastierend Ton und Weichheit des Nackten. Die Kleidungsstücke sind über das fast fertige Nackte gemalt, dessen Pinselstriche noch erkennbar sind.

Zu Modellen hat er offenbar keine Italiener, sondern, nach den Gesichtern, Spanier gehabt — vielleicht aus dem Haushalt des Gesandten — auch die Frisur mit den gekräuselten Löckchen an den Schläfen ist spanisch. Keine Bauern von dem massiven Knochenbau jener borrachos. Die Gesichter sind zum Teil häßlich genug, aber die Körper haben etwas von dem nervigen, elastischen Bau des torero. Athletische Kraft erscheint bei diesen Leuten oft in dünneren, geschmeidigeren Formen als Durchschnittsstärke bei nordischen Rassen; sie ist hier mit einer Ökonomie in der Masse bestritten, die von der Fleischexpansion gefeierter Stilmaler auffallend abweicht, wo es zuweilen den Anschein hat, als hätten die Leute zuviel an sich selbst zu schleppen. Das sind jene montañeses von Biscaya und Asturien, die man oft Wunder zäher Ausdauer, Lastenbewältigung und Gewandtheit ausführen sieht, wie man sie dem kleinen Körper nicht zutraute.

Eine Besonderheit des Velazquez ist die Abneigung gegen realistische Ausführlichkeit im Detail. Hier war sein Formgefühl ganz verschieden von dem eines andern tüchtigen Malers des Nackten, Ribera. Diesem hing seine anatomische Lehrzeit stets nach. Er folgt den Muskelfasern mit dem Strich, liebt die ausgearbeiteten und zerklüfteten Formen des Alters, und verweilt am eingehendsten bei den schwierigen vielgegliederten Extremitäten, an denen man seine Hand erkennt. Velazquez war das wichtigste, die Wahrheit der großen Flächen, „wo alles ist und nicht erscheint", wie Winckelmann sagte. Von Händen und Füßen würde er am liebsten nur Eindruck und Gesamtkontur geben: die Einschnitte

[1] Diesen Einfall verdanke ich Emil Hübner.

und Schatten der Zehen und Finger, die Gelenkwinkel pflegt er nur anzudeuten. Noch weniger geht er ein auf Falten und Schwielen, oder auf die unterschiedene Tönung der der Luft ausgesetzten gebräunten und der bekleideten weißen Hautteile.

Man wird Richard Cumberland beistimmen, daß dieser Stoff ihm Gelegenheit gegeben habe, seine Kunst im vollsten Umfange zu zeigen. Außer der fachmäßigen Ausgiebigkeit bot der gewählte Stoff aber auch eine Handhabe für das Publikum; das novellistische Motiv, jenes für den Spanier unerschöpfliche Thema der celos. Die momentane Wirkung des Gemäldes beruht auf dem unerreichten Ausdruck der Überraschung, der punktuellen Fassung des kritischen Moments, dem was Leonardo die prontitudine nannte. So gebärden sich keine gestellten Modelle, sondern Menschen die, wie eben dieser verlangt, sich nicht beobachtet wissen. Es ist die augenblickliche Suspension der kombinierten, heißen Arbeit durch eine blitzschnelle Absorption der psychischen Kraft; der Zeitpunkt des Stillstands, der Sammlung vor der leidenschaftlichen Entladung. Dieser einer Lähmung ähnliche Zustand ist ausgedrückt in regungslos dastehenden Personen, deren Hände durch schwere Werkzeuge gefesselt sind, ohne jede Phraseologie vorrätiger Mimik. Wie verständig es war dies novellistische Element hineinzubringen, sieht man bei Vergleichung anderer Darstellungen, z. B. jener Zyklopenschmieden Tizians oder Caravaggios. Sie machen leicht den Eindruck von Aktgruppen, Vorlagen für Zeichenschulen.

Die dramatische Zugabe enthält zugleich ein komisches Pfefferkorn. Velazquez behandelt die homerischen Götter wie Shakespeare im Troilus die trojanischen Helden, er überträgt den Mythus in den trivialsten Stil der Nationalkomödie. Er hat seine Modelle nicht bloß zu Studien benutzt, um den konventionellen Schulformen etwas Naturfrische zu geben: nein, er bringt ihre sehr gewöhnlichen Porträts unbefangen auf die Leinwand.

Daher der komische Kontrast zwischen den vornehm-klassischen Namen und der Familiarität einer Gegenwart bescheidenster Ordnung. Nicht gerade Parodie, mit der sonst zuweilen reagiert wird auf anspruchsvoll hohle Formphrase. Er nimmt wieder den Mythus beim Wort. Er liest von einem Welterleuchter, dessen tägliche Beschäftigung ist, am Firmament spazieren zu fahren und sich von schönen Mädchen umtanzen zu lassen; er kann sich ihn nur vorstellen wie einen Tänzer in den Mythologien des Corral del principe etwa. So war es ihm unmöglich den Gott der Eisenindustrie anders denn als Schmied zu malen. Kein Opernschmied, kein Zyklopenballett in akademischen Kontraposten. Er hat für

Vulkan auch wohl ein lahmes Modell, mit etwas verkrümmter Wirbelsäule ausfindig gemacht. Hier hat man eine spätere, eigenhändige Übermalung bemerkt.

Der Kunstfreund der in Rom, wie der Pilger nach den sieben Basiliken, so zu den Apollos in Guidos Aurora und im Belvedere wallfahrtete und die Lehren seines Cicerone aus der Metaphysik und Archäologie des Schönen an ihnen konstatiert hat, nimmt an einem Jüngling Apollo von so einfältigem Profil Ärgernis. „Unter dem Schatten des Vatikans, mit den Mustern des Phidias und Raphael zur Hand, ist es schwer verständlich, wie Velazquez einen so unedlen (ignoble) Apollo malen konnte“, meint Sir W. Stirling. „Ihm fehlte die Phantasie, klagt ein anderer, und die ideale Kraft.“ Es schien „als habe dieser Spanier, als Zeugnis seiner Unabhängigkeit, die niedrigste Abschrift (transcript) der Natur noch herabgedrückt, um dem Idealen und Göttlichen selbst unter den Schatten Roms zu trotzen“[1]. Man könnte noch hinzufügen, daß selbst der trotzige Spagnoletto und zwar in demselben Jahre 1630 einen dem belvederischen nachgebildeten Apoll mit Marsyas gemalt hat, der bewies, daß auch ein Naturalist die ausgesuchtesten Formen der Antike verwenden könne. Es gab indes selbst in Rom Apollostatuen, die unerfreulicher sind als unser spanischer, z. B. zwei in der Villa Ludovisi, die wie alte Kastraten aussehn. So haben also Altertum und Modernità sich den Apollo betreffend nichts vorzuwerfen.

Wie seltsam ist doch zuweilen der Undank des Publikums! Man bescheinigt mit schwülstigen Lobsprüchen eine Langeweile, die das korrekt befolgte Rezept verursacht hat, und straft mit hofmeisterlichen Belehrungen die gute Unterhaltung die uns abgenötigt wird. Statt dem Manne zu danken, daß er auch in der Villa Medici kein akademisches Wasser in seinen Wein gegossen, und die langweiligste Klasse moderner Bilder mit einem Stück bereicherte, das niemand ohne Lachen ansieht (obwohl dies Lachen, wie der gracioso der Komödie, nur eine Zugabe des höflichen Malers war für die zum Genuß seiner ernsten künstlerischen Arbeit weniger vorbereiteten): statt dessen hält man ihm eine Lektion über den Apoll von Belvedere. —

Der hier gegebene mythologische Anstoß wirkt übrigens noch später fort. Nach Jahren hat er uns auch anvertraut, wie er sich die beiden Schuldigen vorstellte, so hier hinter der Szene bleiben. Diese antiken Stoffe haben ihn mehr beschäftigt als man sich denkt. Die schaffende Gegenwirkung zeigt freilich wenig vom Stil der

[1] Stirling, Annals II, 118 Apollo, „a common-place youngster“; die Cyklopen seien Grobschmiede der Mancha. Quarterly Review 1872.

alten Skulptur. Ihn fesselte die charakterisierende Kraft und das komödienhafte Element, das ja schon in Homers leiser Ironie anklingt, die brauchbare poetische Erfindung, die Motive antiker Bildwerke. Diese empfand er den unwiderstehlichen Trieb zu übersetzen. Seine Übersetzung war in rimas sueltas, nicht in Hexametern, zu denen wir unsre geduldige Sprache einexerziert zu haben stolz sind[1].

Außer dem Vulkan hat Velazquez aus Rom noch den BUNTEN ROCK DES JOSEPH mitgebracht[2]. Er hat dieselbe Größe und Figurenzahl, dasselbe Kompositionsschema, und ist großenteils nach denselben Modellen gearbeitet. Nur zwei Figuren sind entkleidet; die Gründlichkeit ihrer Modellierung ist von jeher bemerkt worden[3]. Die Szene geht vor in einer luftigen, ganz leeren Halle, mit geschachtem Marmorboden, wie sie Tintoretto liebt. Zwei weite Fenster öffnen sich nach den blau-grünen Sträuchern eines Gartens. Am Ende rechts, im kühlen von Reflexlicht erhellten Schatten des Vorhangs steht auf prachtvollem Teppich ein Schemel (tarima) mit Sessel, und da sitzt der alte Herr, dem eben die verabredete Jagdgeschichte vorgetragen wird. Diese Figur ist neu: ein alter Judenkopf mit kleinen Augen und

---

[1] Das Bild *(nach Forschungen P. Beroquis 1634 für Philipp IV durch den Protonotar von Aragon D. Jeronimo de Villanueva erworben)* wird zuerst in dem bei dem Tode Carls II aufgestellten, ältesten Inventar von Buen Retiro erwähnt; muß also gleich bei der kurz nach der Rückkehr des Velazquez erfolgten Gründung jenes Lustorts hingebracht worden sein. „Una pinttura de tres Varas de largo y dos y media de alto con la fragua de Bulcano quando Apolo le dio quenta del Adulterio de su muger original de Velazquez con marco negro tasada en 16 doblones." Von da kam es in den neuen Palast; unter Carl III hängt es im Ankleidezimmer (pieza de vestir), 1789 zu 80000 Realen taxiert. Eine interessante Skizze mit Veränderungen, mit fettem, flottem Pinsel gemalt, sah ich bei Chevalier de Stuers, damals Gesandten des Königreichs der Niederlande in Madrid; ob eine Skizze des Meisters, darüber konnte man schwer einig werden.

[2] Das Gemälde wird zuerst erwähnt in der Description del Escorial von Francisco de los Santos, Madrid 1681, fol. 66 f. und auf zwei Folioseiten beschrieben; es befand sich im Kapitel des Vikar, aber nach Palomino (III, 330) wurde es anfangs ebenfalls in Buen Retiro aufgestellt. Dort erwähnt es auch Ximenes (Descripcion 1769), ebenda befindet es sich noch heute (Nr. 341). In der von seinen Söhnen an den Bankier Salamanca verkauften Sammlung José Madrazos war eine sogenannte „Wiederholung", wo das Hündchen schläft, statt bellt. In der alten Kirche S. Miguel zu Cordoba ist eine Kopie im Presbitero zur linken des Altars, und hat als Pendant eine seltsame Darstellung der Grabtragung nach Evang. Johannis 19, 40, welcher Vers als Rechtfertigung groß darunter gesetzt ist. Der Tote ist nämlich wie eine Mumie eingewickelt vom Kopf bis zu den Füßen. Diese Kirche wurde im Jahre 1749 von dem Bischof Cebrian umgebaut.

[3] Las muestra desnudas, con tal arte, y disposicion, que puede ser exemplar para la Notomia. F. de los Santos, a. a. O.

langer Nase, die Arme emporwerfend im jähen Schrecken beim Anblick des blutigen Rocks, der keine Zweifel aufkommen läßt. Wieder also eine Hauptfigur, der die übrigen zugewandt sind, nur ist es diesmal nicht der Erzähler, sondern der Hörer, das Opfer. Obwohl für die Nebenfiguren dieselben Urbilder dienten, ist ihr Eindruck niedriger. Die zwei unverschämtesten sind als Sprecher mit dem Hemd und dem bunten Rock vorangeschickt worden, wohl die gemeinsten Figuren, die Velazquez gemalt hat. Zwei dummdreiste Schnauzen; während sie laut und gleichzeitig auf den Alten einreden, mischt sich in ihren Blicken und Wendungen Frechheit, Angst vor Entlarvung und Bestreben kläglich auszusehn. Möglich ist indes auch, daß es Hirten sind, die nach dem Text mit den Kleidern vorangeschickt wurden. Die andern aber müssen die Brüder sein, nach der eigenen Erklärung des Velazquez[1]. Zwei stehn etwas zurück, im Schatten, der eine schlau und furchtsam hinüberschielend, der andere verlegen die Nägel kauend. Der Mann in der Ecke links (der menschlichere Ruben?), sich abwendend von dem blutbefleckten Rock, scheint die Haare zu raufen. Wie im Vulkan steht also die vorderste Figur in Rückenansicht.

Das Bild ist in drastischer Wirkung dem ersten ebenbürtig. Beckford fand darin sogar „ein Gemälde von tiefstem Pathos; den erhabensten Beweis außerordentlicher Gaben in Velazquez"! Die Arbeit ist ebenso sorgfältig, in Technik wie Ausführung. Das reiche Beiwerk der Schmiede fehlt; er hat sich nicht einmal die Mühe gemacht, den Rock bunt zu malen. Das Bild steht auf dem Niveau der Halunkenstücke eines Monsù Valentin, aber ohne die entschiedenen Farben.

Auch in der Beleuchtung ist es als Gegenstück gedacht. Das Licht, das im Vulkan von vorn links fiel, kommt hier von hinten rechts. Es ist sonniger und wärmer, aber auch den dunklen Schatten ist mehr Spielraum gegeben, leider sind sie schwer und stumpf geworden; neuerdings hat es durch Restauration gelitten.

NEAPEL

DIE KÖNIGIN MARIA

Im Anfang des Winters 1630, als die Zeit der Abreise heranrückte, erhielt Velazquez von Hause den Auftrag, dem König ein

[1] Algunos han querido dezir, que estos Pastores .... son algunos de los Hermanos de Joseph; y la razon que dan es, que le oyeron dezir al Autor, que uno de los que pintó aquí, es Rúben, que se móstró mas piadoso que sus Hermanos ...; y otro Simon, y assi los demas. Ebenda.

während sie noch im Bereich seines Malers weile. Wir wissen nicht wer das Bildnis gemalt hat, das Olivares bereits im Jahre 1625 dem Erzherzog Ferdinand gesandt hatte[4]. Das Porträt des Rubens war nach Brüssel gekommen. Im Jagdschloß Pardo befand sich eins unter den elf Bildnissen der Familie Philipps III von Bartolomé Gonzalez[1], und im Palast in der Südgalerie ein anderes unter sechs derselbigen von einem gewissen Villandrando, beides Bilder aus ihren Kinderjahren.

Zwei Gemälde können das in Neapel gemalte Bildnis sein; ein Brustbild (keine Skizze!) in der Pradogalerie (Nr. 1187) früher Isabella genannt[2], und das in ganzer Figur im Berliner Museum. Von dem ersten war eine geringe Kopie in der Sammlung Salamanca. Das Berliner Bild soll auch aus dem königlichen Palast stammen (daher die Inventarnummer 471), durch Oberst von Schepeler kam es 1851 in die Suermondtsche Sammlung und mit dieser 1872 nach Berlin; bis dahin für Isabella von Bourbon gehalten[3].

Beide Köpfe stimmen vollkommen überein. Bei den Verhältnissen der im Aufbruch begriffenen Hofgesellschaft in Neapel war zur Ausführung der ganzen Figur kaum Zeit. Er wird also den Kopf dort gemalt haben, die Figur höchstens flüchtig skizziert. Die Ausführung geschah in Madrid, wahrscheinlich viel später und durch Schülerhand, vielleicht erst nach dem im Jahre 1646 erfolgten Tode der Kaiserin, der den Bruder so tief erschütterte. Man könnte vermuten, jenes wohl nicht zur Aufstellung gekommene Bild, das sich 1660 in der Wohnung des Malers bei Inventarisierung seines Nachlasses vorfand, sei unsere Figur, und kurz zuvor noch in Arbeit gewesen[4].

Es ist ein bleiches, kluges, kaltes Gesicht, Blick und Haltung stimmen zu dem überlieferten Charakter einer festen, stolzen, bigotten, indes wenn sie wollte auch anmutigen und gewinnenden Prinzessin. Dies würde noch bereitwilliger Zustimmung finden,

---

[1] Inventar von 1617. Sie trug ein strohfarbenes (pajizo) Kleid mit weißen Ärmeln, die eine Hand ruhte auf dem grünen Tisch, die andere hielt ein Taschentuch; Landschaft. In der zweiten Folge trug sie ein rotes (colorado) Kleid, und hielt einen Fächer.

[2] Im Katalog vom Jahre 1828, Nr. 262, Bildnis einer unbekannten Dame in der ersten Manier des Velazquez.

[3] Ein feiner Stich, von einem der De Passe zur Zeit der Heiratsverhandlungen in London gefertigt, stellt die Infantin zu Pferd dar: The portraiture of the Most Excelent Princes Maria of Austria; darunter eine Liste der englisch-spanischen Heiraten seit dem Conquest. Brit. Mus. — Größe des Pradostücks 0,58 zu 0,44; der Berliner Figur 2,00 zu 1,06.

[4] Vn Retrato de la S[ar]. Infanta Reyna de Vngria. Im Cuarto bajo del Principe. Documentos inéditos LV, 422.

wenn der Maler nicht über die Züge das Eis jenes etikettenmäßigen sosiego verbreitet hätte, und gewisse allerdings charakteristische Formen der Nase und des Mundes mit einer trocknen Schärfe markiert. Er hatte hierin ein unglückliches Auge, würden die Frauen sagen. Diese Unterlippe in Verbindung mit dem Schatten unter der Nase — dem einzigen Schatten im Gesicht — bringt einen verdrießlichen Zug hinein. Dagegen gewinnt das Antlitz durch die Frisur, das einzige nicht geschmacklose Stück in der Toilettenkunst der Zeit, und für lange Zeit das letzte, wo man noch mit der Natur allein und deren Farbe arbeitete. Die blonden Haare, in hundert Löckchen gekräuselt und aus der Stirn gestrichen, sind über dem Scheitel aufgetürmt und mit einem kleinen schwarzen Spitzenschleier umwunden, an den Seiten des Gesichts dagegen vorgedrängt: dies erscheint nahezu viereckig umrahmt: man liebte die geraden Linien.

Auch die Tracht stimmt zu der Zeit; ganz dieselbe begegnet wiederholt bei ihrer Schwägerin Elisabeth, deren Bildnisse (in Kopenhagen und sonst) man neuerdings mit dem ihrigen verwechselt hat. Auch die Damen hatten sich dem von Olivares befohlenen Geschmack der Einfachheit zu fügen. Die Porträts der prachtliebenden Königinnen Philipps II und III gehörten zu den reichsten Kostümbildern des Jahrhunderts. Nur der Grabstichel der Wierix konnte ihnen einigermaßen gerecht werden[1]. Die mächtigen Spitzenkragen, in denen das Haupt lag wie die Ananas in der Filigranschale, die Kapuze mit buntem Seidenfutter, die perlenbesäten, farbenheitern Roben, die kostbaren, selbst figürlichen Schmuckstücke (z. B. Amor, der Phönix) in Haaren und Ohren, an Hals und Brust, Arm und Finger u. a. wurden jetzt verboten, und so streng, daß die Alguazils sie den Damen auf der Straße konfiszierten. So sieht man nun statt der Mühlsteinkragen mit flandrischen Kanten, Tüllkragen, gestärkt und mit blauen Pulvern gefärbt, für die Maler zwar bequemer, aber auf den Bildnissen wie ein leerer Fleck zwischen Kopf und Brust.

Die ernste nußbraune Farbe des Kleides, mit Stich in Olivengrün, wird belebt durch goldbroschierten Besatz und augenförmige, mit weißer Seide gepuffte und mit Goldlitzen gesäumte Schlitze (acuchillado). Der einzige Schmuck ist die goldene Halskette mit dem Medaillon zweier die Hostie anbetenden Engel. Dies schwere Kleid fällt völlig faltenlos über das Binsengestell.

---

[1] Zu den äußerst seltenen Damenbildnissen spanischen Geblüts von Kunstwert aus dieser Zeit gehören zwei charakteristische Frauenbildnisse in Hamptoncourt, wahrscheinlich von Pantoja de la Cruz. South Gallery 622 und 642. „Sir A. More."

Die käferartige Figur gleicht einer Glocke, die in einem bemalten Gesicht endigt. Ein solches grünes Kleid trug sie beim tränenreichen Abschied von Madrid[1]. Nur Gesicht und Hände bleiben von der menschlichen Gestalt übrig; aber auch die Mühe den Händen Ausdruck zu geben wurde dem Maler abgenommen durch die übliche Umfassung der Stuhllehne und das Eingraben ins Taschentuch. Dies war vielleicht ein Stück von mehreren hundert Dukaten Wert[2]. So erscheint das Gesicht, wie in Carlo Crivellis Gemälden, als einziger lebendiger Punkt in einer fremdartigen Umgebung.

Wenn das Kostüm zum Jahre 1630 paßt, so verrät dagegen der Pinsel Gewohnheiten späterer Jahre. Der Vortrag ist breit und leicht, die Hand mit dem Tüchlein den erstaunlich skizzenhaften Händen der Infantinnen der folgenden Generation nicht unähnlich. Das brennende Scharlachrot des Vorhangs ist unerhört bei dem Meister, der sonst immer ein mehr oder weniger dumpfes Rot braucht. Ebenso selten ist das feurige Rot in der Untermalung. Das Verschiedenartigste ist mit einer Farbe, dem grünlichen Gelbbraun bestritten. Auch der sonst rot bezogene Sessel hat einen warmen Lederton. Dies Grün, erhellt durch den Brokat, auf dem grelle Reflexschimmer ausgesät sind, steht zu dem Rot in schreiendem Kontrast. Das Gesicht kommt dabei in Nachteil: denn da es, ebenso wie die blonden Haare, dem Anzug homogen ist, so fehlt ihm die Widerstandskraft und es verfällt der grünlichen Komplementärfarbe des Rot. Dadurch kommt ein metallischer Ton in das Bild, der durch die deckenden und reflektierenden Farben noch gesteigert wird und die Unlebendigkeit jener starren Formen vermehrt.

Der schroff spanische Charakter des Bildnisses fällt noch mehr auf, wenn man es mit dem ihrer Schwester von Frankreich vergleicht. Von Anne d'Autriche, die meist nur in wenig ansprechenden Porträts ihres korpulenten Witwenstandes verbreitet ist, gibt es auch ein noch jugendliches Bildnis, von keinem geringeren als Rubens. Er muß es in einer seiner glücklichsten Stunden gemalt haben und, nach der Freiheit von Manier, mehr als üblich in Gegenwart des Originals.

Wie doch aus so ähnlichen Schwestern durch den Geschmack

[1] La Reina stava vestita di verde guarnita d'oro adoloratissima. Depesche des Bischofs Gandolfo vom 4. Januar 1630 aus Madrid.

[2] Ein solches Nasentuch (pañuelo), das aber auch als Kelchtuch dienen könne, und das von einer verstorbenen Braut herrührte, bietet dem Großherzog Ferdinand II sein Agent Paolo di Sera in Venedig für 200 Dukaten an (Brief vom 6. Febr. 1648, Medic. Archiv).

zweier Höfe so ganz unähnliche Erscheinungen gemacht werden konnten!

Viel lebenswarmer als auf Rot mußte die blonde Gestalt hervortreten auf dem dunkelgrünen Vorhang mit den goldenen Lilien! Am Hof von Paris durfte der schönste Hals und Nacken frei sich zeigen, umrahmt von den kelchartigen Kurven eines fächerförmig emporstehenden Spitzenkragens; während der Kopf der Schwester wie abgeschnitten auf dem Tüllkragen ruht. Ein anspruchsloser, gütiger Blick galt dort nicht für der Würde nachteilig: und ebensowenig ein bequemes Sitzen, statt jenes fast militärisch strammen Stands. Das dunkle Kleid mit der schlichten Schleife, das Perlhalsband beweist, daß man so geschmackvoll war, Einfachheit für den edelsten Schmuck der Schönheit, selbst der gekrönten, zu halten.

Rubens durfte endlich die wunderschönen Hände der Königin förmlich ausstellen, ohne Ringe und Armband. Von ihnen sagte Madame de Motteville: „Ihre Hände und Arme waren von erstaunlicher Schönheit, und ganz Europa hat ihr Lob verkündigen hören, sie hatten, ohne Übertreibung, die Weiße des Schnees". Man sehe nun die Hand, welche sich bei Velazquez über die Armlehne legt. Sie ist eckig und kümmerlich, das Gegenteil schöner Linien, und wie im Krampf gekrümmt.

Und so erscheint also hier die phlegmatischere und beschränktere Anna belebt und verschönert durch französische Grazie, während die Reize der lebhafteren und aufgeweckteren Maria in der Erstarrung altspanischer Etiquette wie gebunden blieben[1].

JUSEPE RIBERA

In Neapel besuchte Velazquez gewiß den seit einem Jahrzehnt als Hofmaler der Vizekönige in angesehener Stellung lebenden Ribera, in seiner geräumigen Wohnung gegenüber S. Francesco Xaver (jetzt S. Ferdinando).

Zwar Pacheco erwähnt diesen Besuch nicht; erst Cean hat die Notiz, man weiß nicht woher. Indes wenn er auch kein Verlangen gehabt hätte, den berühmtesten Maler seiner Nation persönlich

[1] Das Bildnis der Königin Anna war eine der ersten Zierden der Galerie von Blenheim. Eine gute Wiederholung im Prado (Nr. 1689) 1686 in der Galerie del cierzo: „Otra pintura de vara y media de alto del Retrato de la Reyna madre de francia Dª. Ana de mano de Rubens." Wahrscheinlich weil es so einfach, rein und schön war, wurde es weniger bemerkt als viele, die dem gewöhnlichen Geschmack mehr entgegenkamen. Viele haben es dort bewundert, die das banale Bacchanal und die widerliche Andromeda, ebenso wie das steife und düstere Reiterbild Carls I von van Dyck kaum eines Blickes wert achteten.

kennenzulernen, er hätte ihm kaum vorbeigehn können. Ribera hatte von Osuna die Oberleitung aller künstlerischen Arbeiten im Palazzo Reale erhalten, und dort residierte damals die Königin Maria. Fremde Maler pflegten ihn aufzusuchen, z. B. unser Sandrart, er war ein guter Führer in den Palästen und Kirchen Neapels. In Rom mußte er oft von ihm gehört haben, der vor kurzem (wahrscheinlich 1628) Mitglied der Akademie von S. Luca geworden war. Der Kampf um die Ausmalung der Kapelle des Tesoro im Dom, seit achtzehn Jahren die Malergilden beider Städte aufregend, war eben in ein akutes Stadium getreten; denn fast gleichzeitig mit Velazquez war Domenichino endlich nach Neapel gekommen; bald darauf folgte Lanfranco, um die Freskobemalung der Kuppel im Gesù vorzunehmen.

Es gab wohl kaum jemanden in Italien, mit dem sich Velazquez so gern über Dinge der Malerei aussprechen mochte. Er hatte sich jetzt von der dunklen Manier seiner ersten Jahre freigemacht. Nun aber war diese frühere Art der des Ribera verwandt, Pacheco schloß einst seinem Bericht über Ribera die Bemerkung an: „Und mein Schwiegersohn befolgt denselben Weg“.

Wie mag er erstaunt sein, als ihm gerade von dieser Seite eine Bestätigung seiner neuen Richtung zuteil wurde! Als er ihn mit Verehrung von den Malern des sechzehnten Jahrhunderts reden hörte, den finstern Chiaroscuristen auch als Schöpfer lichter, farbenschöner, sonniger Bilder kennenlernte, in denen Tizians Kunst wiederaufgelebt schien, während er zu verstehen gab, daß jener dunkle und schreckliche Stil ein Zugeständnis an den Modegeschmack sei.

Wie Ribera wirklich gedacht hat, darüber ist man neuerdings durch eben jenen Martinez belehrt worden[1]. Seine Auslassungen sowie ein aufmerksameres Studium seiner Werke geben ein ganz anderes Bild von ihm als die Bücher. Die Kunstgeschichte malt ihn als einen naturalistischen „Faustmaler“, Verächter der großen Vorfahren; und was noch schlimmer ist, als herrschsüchtig-intrigantes, ja gewalttätiges Haupt einer Camorra. Wir kannten diesen Mann, der sich nie durch kupplerische Spekulation auf die Sinnlichkeit erniedrigt hat, nur aus den unzuverlässigen und feindseligen Aufzeichnungen der Neapolitaner. Aber auch die Urkunden seiner Kunst sind in weitestem Umfang alteriert worden: Schulbilder und Nachahmungen überschwemmen unsere Galerien, das wenige Echte aber gehört oft der geringwertigeren Hälfte seines Werks an. Ich führe einige Stellen aus Martinez' Reisebericht an, die von seiner Unterhaltung eine Vorstellung geben:

[1] Jusepe Martinez, a. a. O. S. 33 ff.

Es war im Jahre 1625, als ihn Martinez in Neapel aufsuchte. „Ich empfing, sagt er u. a., von ihm viel Artigkeit: er zeigte mir einige Kabinette und Galerien der großen Paläste; dies machte mir unendlich viel Vergnügen, aber weil ich von Rom kam, erschien mir vieles klein; denn in dieser Stadt dreht sich alles mehr um Militär und Kavallerie als um die Kunst. So sagte ich zu meinem Landsmann, und er bestätigte es.“ Ganz so gefällig übrigens erwies er sich gegen Joachim von Sandrart[1], der ihn höflich nennt, er habe ihn zum Kavalier Massimo begleitet, einem Künstler also, gegen den er nach der Lästerchronik als verhaßten und überlegenen Rivalen einen Streich ehrloser Tücke verübt haben sollte.

Noch weniger stimmten seine Äußerungen zu den landläufigen Vorstellungen von einem naturalistischen Knownothing. „Ich fragte ihn, erzählt der saragossaner Maler, ob er nicht Sehnsucht empfinde nach Rom zu kommen, um die Originale seiner früheren Studien wiederzusehn. Da seufzte er tief und sagte: „Nicht nur sie wieder zu sehen verlangt mich, sondern sie von neuem zu studieren. Denn das sind Werke die sehr oft studiert und durchdacht werden müssen. Freilich malt man jetzt nach anderm Kurs (rumbo) und anderer Praxis. Dennoch wenn man sich nicht auf diese Basis des Studiums gründet, so wird es leichtlich ein schlimmes Ende nehmen, zumal in den Historien, die der Polarstern der Vollkommenheit sind; und darin unterweisen uns die vom unsterblichen Raphael im heiligen Palast gemalten Geschichten; wer diese Werke studiert, wird sich zum wahrhaften und vollendeten Historienmaler bilden“[2].

Diese Worte, fügt Martinez hinzu, zeigten mir wie wenig zutreffend jenes Gerede war, wonach dieser große Maler sich rühmen sollte, daß keiner der Alten und Neuen seine unübertreffliche Malerei erreicht habe.

Jusepe Ribera hatte sich unter italischem Himmel und, wie so viele fremde Maler, im Wanderleben zum Künstler emporgearbeitet. Es war ein Beweis von Charakter, daß das Ergebnis eine Durchbildung war, wie er sie nicht besser in strengster Schule hätte erhalten können. Wahrscheinlich waren es die Er-

[1] Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie. Nürnberg 1675. S. 191.

[2] No solo tengo deseo de verlas, sino de volver de nuevo á estudiarlas, que son obras tales, que quieron ser estudiadas y meditatas muchas veces, que aunque ahora se pinta por diferente rumbo y práctica, si no se funda en esta base de estudios parará en ruina fácilmente, y en particular en sus historiados, que son el norte de la perfeccion que dije, en la que nos enseñan las historias del inmortal Rafael pintadas en el Sacro Palacio; el que estudiare estas obras, se hará historiador verdadero y consumado. S. 35.

zählungen seines Meisters Ribalta in Valencia, die ihn auf die lombardische Schule hinwiesen; er hatte sich nach Parma gewandt, und so in Correggio vertieft, daß eine dort von ihm ausgemalte Kapelle damals von Reisenden für eine Arbeit dieses Meisters gehalten worden ist[1]. Dies war der erste Spagnoletto. Allein seit Correggio war der Geschmack ein ganz anderer geworden. Das Publikum dieses Jahrhunderts verlangte derbere Kost als Poesie des Lichts, heitere Umdichtung kirchlicher Legenden bloß nach dem freien Kanon von Schönheit und Liebreiz. Caravaggios, auch eines Lombarden neue Art machte selbst im Schoß der Schule von Bologna einen stärkeren Eindruck als die dort aufgerichteten erhabenen Muster der Vorzeit: Guido, Guercino desertierten gelegentlich zu der plastischen, pastosen Manier. Zwar dem Gründer waren anspruchslos-malerische Motive aus dem Leben nach niederländischer Art die liebsten; er war glücklich in Wahl frischer, hübscher, jugendlicher Modelle. Aber die Mehrzahl der Besteller verlangte Realitäten ganz anderer Art. Die Zeit war groß in der Technik der Folterkammer. Agostino Carracci hatte die Schindung des hl. Bartolomäus mit dem Phlegma einer anatomischen Demonstration dargestellt, Poussin in kunstgerechter Abhaspelung des Darms des hl. Erasmus den Preis der Gräßlichkeit gewonnen, Guido in der Kreuzigung des Petrus das Muster eines Henkerstücks gegeben, und Domenichino in der rührenden Szene der letzten Kommunion des hl. Hieronymus den Kirchenvater in abstoßendem Verfall dargestellt. Ribera der, anfangs nur den Antrieben seines malerischen Gefühls folgend mit Not zu kämpfen hatte, lernte daß wer seine Zeit beherrschen will, ihr dienen müsse. Er studierte Caravaggio und wurde, ohne ihn persönlich gekannt zu haben, sein geistreichster Schüler. Da ihm als Spanier der Zug zu realistischer Auffassung und melancholischer Devotion im Blute lag, so war er im Fach des asketischen Realismus bald allen voran. Er gab den Märtyrerbildern einen Lokalton des Schafotts, Köpfen und Gestalten eine Energie des Reliefs und Gelehrsamkeit der Modellierung, den Gebärden eine so stilvolle Mächtigkeit und oft tiefes Pathos, daß uns begreiflich wird wie er Mode werden konnte: Zeitgeist und Habsucht hatte ihn zu einem Dunkelmaler gemacht. Die Nachfrage wurde so lebhaft, daß er zur Vervielfältigung seiner Erfindungen durch die Radiernadel griff und die Dienste einer Gehilfenschar in Anspruch nahm. Diese Schulbilder haben ihm Weltruf und Weltverbreitung

[1] L. Scaramuccia, Le Finezze de' Penelli Italiani. Pavia 1674, S. 174. Die Kirche war S. Maria Blanca de' PP. Scalzi. Aus jener Zeit ist dort von ihm nur noch ein ganz verdorbenes Bild des hl. Martin geblieben, in S. Andrea.

verschafft, aber bei der Nachwelt geschadet, denn sie verdunkelten die besseren Sachen seiner ersten lichten Manier. Diese hat er indes nie verlernt: sie begegnet uns auch in der Mitte und ganz am Schluß seiner Laufbahn. Die Konzeption im Montereykloster zu Salamanca (1635) überragt Guido und Murillo; die Kommunion der Apostel in San Martino (1651) steht hoch unter den religiösen Schöpfungen der Zeit.

Das Atelier am Anfang der Straße Toledo barg eine seltsame Gesellschaft. Der Pittor di Corte war damals in Anspruch genommen durch den Vizekönig, Herzog von Alcalá. Im Jahre 1637 veranschaulichte es die „zwei Seelen" in seiner Brust. Da sah man einen Apoll mit Marsyas[1], ein Studium jugendlicher Männlichkeit; der Silberglanz der Haut, die grünlichen Halbtöne, die goldenen Haare zu einer eigenen Harmonie gestimmt auf dem Grund des schimmernden Purpurmantels; eine Gestalt, an der man sah (wenn man es aus den Marmorköpfen nicht schon wüßte, die man oft zu den Füßen seiner Blutzeugen erblickt oder in der Hand des blinden Bildhauers Gambazo, Prado 1112), daß auch er im Cortile delle statue seine Andacht verrichtet hat. Man denke hier an den faden Apollo in Rubens' Galerie des Luxemburg. Sein Nachtstück der Hirten war eine Erinnerung an den Correggio in S. Prospero zu Reggio: Maria beugt sich lächelnd über das Kind[2].

Daneben stand eine Kuriosität, das Bildnis einer bärtigen Frau aus den Abruzzen, Maddalena Ventura mit ihrem Mann, das Kind an der Brust; es war für den Vizekönig bestimmt[3]. Für denselben gelehrten Herrn waren Bilder von Bettelphilosophen; der „Archimedes" (Prado 1121, bz. 1630) sah aus wie eine Karikatur Michelangelos. Seit einiger Zeit hatte er ein ganz besonders unheimliches Modell angenommen: eine Hünengestalt mit breitem Schädel, dicken schwarzen Brauen, tückischen Augen und eingedrückter Nase, einen Kerl den Lavater ohne Belastungszeugen der Galere bestimmt haben würde. Er ist am unverfälschtesten aufbewahrt

[1] Bezeichnet 1637. Im Palast zu Madrid nach den Inventaren von 1666 flg.; es hing im Schlaf- und Sterbezimmer Philipps IV. Später in den Galerien des Infanten D. Luis de Borbon und Salamancas, 1874 zu Paris für 2000 Fr. verkauft. *Jetzt im Brüsseler Museum. Ein zweites, besseres Exemplar aus demselben Jahre im Neapeler Museum.*

[2] Dies Rundbild, sehr nachgedunkelt, war in der Galerie Konsul Weber in Hamburg; bez. 1630. Auch ein Evangelist Matthäus fällt in dieses Jahr, Palomino III, 313.

[3] Bez. 1631. Früher in S. Ildefonso, später in der Akademie von S. Fernando, Nr. 140, *jetzt in der Sammlung des Herzogs von Lerma. Vergl. Tormo, Varias obras maestras de Ribera, inéditas. Boletin de la Sociedad Española de Excursiones,* 1916, 11 ff.

in dem hl. Rochus (Prado Nr. 1109, bz. 1631); liegt auch dem Patriarchen Jakob (Nr. 1117) zugrunde, und ist in dem Elias der Kartause von S. Martino (1638) wiederzuerkennen.

Jenes Gemälde der Himmelsleiter versetzt uns in eine weite Öde, in meilenweiter Ferne durch tiefblaue Hügel begrenzt, darüber ein Tageshimmel mit grauem Gewölk, aus dem ein sanfter goldener Lichtstrahl herabsteigt. Bei genauerem Sehen unterscheidet man darin kleine lichte Elfen. Neben diesem Sonnenblick erschien das Licht der Glorienmaler in dem Saale Isabella II wie getünchte Wand. Die Himmelfahrt der Magdalena in der Akademie von S. Fernando gibt das erste Beispiel jenes schwermütigen Frauentypus, mit seinen großen, dunklen träumerischen Augen und langen Händen mit feinen Fingern.

Ribera führte seinen Gast in eine neue große Kirche, S. Trinità maggiore, um ihm das erste öffentliche Werk zu zeigen, das er nach seinem Emportauchen anvertraut erhielt. Den Auftrag von drei Historien aus dem Leben des hl. Ignatius verdankte er seinem ersten Gönner und Entdecker, Osuna, oder vielmehr dessen Beichtvater. Derselbe hatte den schönen hl. Antonius mit dem Jesuskind veranlaßt, der lange eine Kapelle von S. Francesco Xaverio geziert hat[1].

Man sieht hier den früheren Soldaten und hidalgo, den feurig schwärmerischen Basken, wie er durch plötzlichen Entschluß zum Mönch umgewandelt, sich noch etwas ungestüm linkisch benimmt. Hier kniet er mit weit ausgebreiteten Armen, in wilder Entschlossenheit, während ihm in einer Strahlensonne das Monogramm Jesu gezeigt wird; dort wendet er sich überrascht, entzückt, fast verlegen dem hohen Besuch U. L. F. zu, die ihn beim Schreiben der Konstitutionen überrascht; endlich huldigt er mit seinen Gefährten in soldatischer Subordination dem Stellvertreter Christi. Man sieht wie frisch noch Riberas parmenser Erinnerungen waren: das berühmte Porträt Pauls III Farnese von Tizian im dortigen Palast ist sofort wiederzuerkennen. Historische Farbe, Wahrheit der Charaktere lassen nichts zu wünschen übrig. In dem lichtblauen Himmel mit den goldenen Wölkchen schweben blonde, blühende, wilde Himmelskinder, während die jugendliche Madonna mütterlich, huldvoll an ihr Kind sich schmiegt, das nach dem wunderlichen Heiligen forschend das Köpfchen zurückdreht. Jenes „Kolorit Tizians", das die Carracci vorschrieben, aber niemand mehr verstand, hier schien es wieder gefunden. In diesen drei Bildern war nichts dunkel als Augen und Talar des

[1] In der Sakristei von S. Ferdinando, wie die Kirche jetzt heißt, ist eine gute Kopie, eine Originalreplik (?) in der Akademie von S. Fernando zu Madrid.

Heiligen; etwas Lichteres, Farbenschöneres hatte Velazquez aus dieser Zeit in Italien nicht gesehn.

Velazquez nahm einen berichtigten und günstigen Eindruck von Ribera mit nach Hause. Nach den zahlreichen Gemälden, die von nun an im königlichen Palast und im Escorial sich sammeln, ist er dort Mode geworden. Das Museum des Prado allein besitzt noch 58, der Escorial 16 Stücke; aber viele der interessantesten sind verloren: die mythologischen und alttestamentlichen. Unter den ausgewählten Werken des „Spiegelsaals" befanden sich: Jael und Sisera, Delila und Samson, wozu eine feine Zeichnung im Museum von Cordoba ist. Wie tief empfunden er selbst mythologische Katastrophen zu behandeln wußte, davon gibt der Tod des Adonis eine Vorstellung, einst auch im Palast, jetzt in der Galerie Corsini zu Rom. Das Schicksal des großen „Triumphs des Bacchus" wurde schon erwähnt (S. 268 Anm.)[1]. Diese und ähnliche Bilder würden in die Einförmigkeit der jetzt dort fast allein noch vertretenen Heiligenfiguren einige Abwechslung gebracht haben.

In Neapel hat sich Velazquez wahrscheinlich nach Spanien eingeschifft. „Nach anderthalb Jahren Abwesenheit, so erzählt Pacheco, kehrte er zurück und traf zu Anfang 1631 in Madrid ein. Er wurde vom Conde Duque sehr wohl aufgenommen. Auf sein Geheiß verfügte er sich sogleich zum Handkuß S. M. und dankte ihr sehr, daß sie sich von keinem andern Maler habe aufnehmen lassen. S. M. war hoch erfreut über seine Rückkehr". Für sie scheint er auch einige Gemälde gekauft zu haben: wenigstens werden in einer Quittung von 1634 neben dem Vulkan und Joseph, eine Danae von Tizian, eine Susanna von Cambiasi und ein Bassano genannt.

[1] Das Inventar enthält noch „Loth mit seiner Familie von Engeln aus Sodom geleitet". Dieses Gemälde befindet sich im Escorial Nr. 442 und heißt jetzt A. Vaccaro, ist aber ebenso wie die Epiphanie im Palast (Nr. 574) daselbst und die Auferstehung Christi im Prado (Nr. 471, *noch als A. Vaccaro*) ein Werk des Pietro Novelli, genannt Il Morrealese, des namhaftesten sicilianischen Malers dieses Jahrhunderts.

VIERTES BUCH

DIE TAGE VON RETIRO

(1631—1648)

ACHTZEHN JAHRE

lebte Velazquez von nun an ohne Unterbrechung am Hofe Philipps IV. Es war die Zeit seiner besten Manneskraft. Nach der Arbeit der Schule, dem Suchen und den Versuchen der Lehrjahre, nach den dann kommenden Anerkennungen und Anfechtungen, hatte er diese italienischen Pause gehabt — für den höheren Menschen ist ja Wechsel in der Bewegung die wahre Ruhe. In der Kunstwelt Italiens hatte er frei aufgeatmet, und seiner selbst noch gewisser werdend, durch Aufnehmen neue Schaffenslust gewonnen.

Diese achtzehn Jahre fallen zusammen mit der zweiten Hälfte des großen Krieges, in dem auch Spanien seine letzten Kräfte miteingesetzt hat. Am Hof merkte man wenig von Niedergang, außer in der Finanzklemme, die aber dort chronisch war. Die Menschen, sagt ein Komödiendichter, pflegen vergnügt zu sein, wenn sie auf dem Wege sind sich zu ruinieren. Der zerstörende Krieg fand in Madrid seinen lautesten Widerhall in den Siegesfesten, wo Phantasie und Luxus sich überboten. Mit der lange vergeblich ersehnten Geburt eines Thronerben war Freude und Leben im königlichen Hause eingezogen; neben ihm blühte ein liebliches Prinzeßchen auf, dem eine von beiden, die kaiserliche oder die Krone von Frankreich, man wußte noch nicht welche, zugedacht war. Ein neues Lustschloß und ein Jagdschloß brachten die Kunstwelt im weitesten Umkreis in Bewegung: alles was die Halbinsel, Flandern, Italien von Talenten und Kunstwerken übrig hatte, wurde herbeigeholt. Die erste Hälfte dieser Zeit, die dreißiger Jahre, waren die glücklichsten, die Velazquez und Philipp IV erlebt haben. Der Hofmaler stand im Vordertreffen eines Heers von Talenten, nahe dem Ohre des Monarchen, aber ohne jene Mißhelligkeiten, die ein amtlich Vorgesetzter zu befahren gehabt hätte. Da er niemanden den Raum vertrat, nur darauf aus war alle aufs beste zu verwenden, zu fördern, so konnte man sein Leben fruchtbar und glücklich nennen.

Deshalb ist wenig daraus zu erzählen. Die Urkunden berichten außer der Verheiratung seiner Tochter nur die Ernennungen zu

Hofämtern, die Gehaltserhöhungen und Abschlagszahlungen, die Reisen mit dem Hofe.

Biographien sind Produkte der Quellen, sie spiegeln in ihrer fragmentarischen Ungleichheit deren Vorzüge und Mängel ab. Das wichtigste fehlt da oft ganz, das nichtige drängt sich ausführlich, authentisch vor. Wenn der Künstler selbst Veranlassung gehabt hätte, sein Leben zu erzählen, zu welcher Klasse von Biographien hätte die seinige wohl gehört? Wir fürchten, es würde wenig darin stehen von seinem Werken: Maler wie er sprechen nicht gern von dem was sie weggegeben haben; aber als echter Hofmann würde er wohl die Gnaden berichtet haben, deren Akten die Archive bewahren, und die Feste an denen er mitgeholfen. Für Kunstfreunde und Künstler liegt das Leben eines Malers in seinen Werken, in den Wandlungen der Darstellungsformen. Welch ein Buch würde es geben, wenn man die Historie eines jeden Bildnisses kennte, den Anlaß, die Sitzungen, die Urteile (deren Spuren in vielen pentimenti), die Begeisterung und Bemäkelung! Jedes wäre eine kleine Novelle. Aber wir erfahren nicht einmal die Jahreszahlen.

Es gibt indes noch andere Erlebnisse als die der Familie, der Berufstätigkeit und der Erfolge oder Mißerfolge im Leben. Wir denken, ein Künstler, der in der großen Welt lebt und deren Personen studiert hat, würde, wenn er seine lebhaftesten Erinnerungen erzählte, wie Goethe auch von dem reden, was er als Zuschauer der großen Zeitbühnen erlebt hat, obwohl er da nur einer von Tausenden war — der Bühnen der Geschichte, der Dichtung, der Gesellschaft. Denn das ist es zuweilen, weshalb es am Ende der Mühe wert gewesen ist zu leben. Wenn man die Chronik von Staat und Hauptstadt aufschlägt, dann gewinnen die leeren Rahmen dieser Jahre Gestalt und Farbe; da liegen die Begebenheiten, quarum pars magna fuit.

ÄMTER UND GNADEN

Velazquez hat in diesen Jahren zu seiner Stelle als Kammermaler nach und nach mehrere Ämter bekommen. Zum Teil waren sie von der technisch-administrativen Klasse, mehrere dagegen sind bloße Hofämter. Ihre Funktionen betrafen den täglichen Dienst der Majestät und das Zeremoniell des Palastes. Sie waren die bequemste Form, ihm Zuschüsse zu gewähren, und zugleich Ehrentitel, bestimmt seine gesellschaftliche Stellung zu festigen, zu erhöhen. Man erinnert sich, daß schon Jan van Eyck bei Philipp dem Guten „varlet de chambre“ war. Zu jener Zeit war

der Maler Juan van der Hamen „archero", d. h. von der burgundischen Leibwache; der Florentiner Bildhauer Rutilio Gaxi einer der zwanzig „acroys" oder „gentilhombres de la casa", die den König in die Kirche und bei Festen begleiteten[1].

Schon vor der italienischen Reise, bei Gelegenheit des Siegs im Malerwettstreit, war er zum Ugier de cámara (Leibtürhüter) ernannt und als solcher (am 7. März 1627) beeidigt worden. Der Gehalt betrug 428000 maravedis. Nach Palomino war der Posten höchst ehrenvoll, nach Flavio Atti bedeutete er etwas mehr als Portier und weniger als Unterkämmerer (ayuda de cámara). Ihr Stand war am Eingang der Antecámara im Westflügel des Alcazar. Ein solches Amt gab Gelegenheit zu interessanten wie lästigen Bekanntschaften und Vertraulichkeiten. — Hierauf folgen die S. 264 erwähnten Vergünstigungen.

Es bestand am spanischen Hofe der Gebrauch, als Unterstützung oder Gnadenbezeigung statt Barzahlung das Verkaufsrecht (paso) eines öffentlichen Amts zu erteilen, der Übertragung einer Stelle, Würde oder „Gnade". Auch Velazquez wurde einigemale mit solchen Vergünstigungen bedacht.

Durch königliches Dekret vom 18. Mai 1633 erhält er, „da zur Zeit keine andern Mittel zur Verfügung stehen", un paso de vara de alguazil de casa y corte, d. h. das Recht der einmaligen Verleihung des Stabs (vara) oder Amts eines Gerichtsdieners am Gerichtshof der Residenz mit Umkreis. Es ist die Junta de Alcaldes de Corte (Curiae Praetorum Tribunal). Nach Palomino wurde dieser paso auf 4000 Dukaten geschätzt; Vicencio Carducho war sein betreffendes Gesuch (13. Oktober 1631) abgeschlagen worden. Der arabische Titel Alguazil bezeichnet den Träger des Gerichtsstabs (vara alta de justicia). Der Leser kennt diese Schrecken der pícaros aus dem Gil Blas von Santillana; aber solche Häscher waren Alguazile niederer Klasse (menores). Hier haben wir den Alguazil mayor, ihrer vier gehörten zum Personal jenes hohen Tribunals von Madrid. Den Auszahlungsmodus der ansehnlichen Summe ist mir nicht gelungen zu ermitteln: sehr kulant wird er schwerlich gewesen sein[2].

Im Jahre 1634 erhält er tausend Dukaten für 18 von Francisco de Rioja taxierte Gemälde, zu denen außer den S. 338 genannten,

---

[1] Palomino, Museo III, 318. 354. Rodriguez Vila, Etiquetes de la casa de Austria. Madrid p. 42. Eine Anzahl Aktenstücke in den Documentos inéditos LV, 398 ff.

[2] *Vergl. Sanchez Cantón, Boletin de la Sociedad Española de Excursiones, 1915, 52 ff.*

ein Bildnis der Königin und des Prinzen, mehrere Landschaften, Blumen und Küchenstücke gehörten.

Im Anfang desselben Jahres vermählte Velazquez seine einzige Tochter Francisca mit dem Maler Juan Bautista Martinez del Mazo: ihm trat der Schwiegervater bei diesem Anlaß seinen Posten des Ugier de cámara ab, am 23. Februar.

Vielleicht erhielt er als Ersatz und Beförderung die Stelle eines Ayuda de guardaropa, die zu seinem Beruf schon in näherer Beziehung stand, denn die Guardaropa enthielt die zur Ausstattung der Gemächer bestimmten Mobilien, Gemälde, Kunstschränke, Tapisserien.

Am 16. Oktober 1636 reicht er eine Bittschrift ein um Auszahlung von 15803 Realen, als Summe seines rückständigen Gehalts, der unterbliebenen Zahlungen für königliche Bauten (obras reales) und der Kosten eines nicht gelieferten Anzugs; die Gemäldehonorare seien nicht mit einbegriffen. Die Gewährung seines Gesuchs werde ihn in Stand setzen, das aufgetragene große Gemälde in der Torre de la Parada auszuführen; er sei in großer Bedrängnis (se halla en mucha necesidad).

Im Jahre 1637 erhält er aus dem Fiskus (en el dinero de la cámara), 1100 reales de plata auf Rechnung seiner Arbeiten durch den Herzog von Medina de las Torres; und am 19. August 5000 Realen durch den Protonotar von Aragon, Villanueva, für frühre und zukünftige Arbeiten. Dies könnte die ayuda de costa von 500 Silberdukaten sein, die Palomino erwähnt.

Durch Dekret vom 27. Februar 1640 gewährt ihm der König einen Jahresgehalt von 500 Dukaten, zahlbar vom 1. März an, aus dem Fond der königl. Speisekammer (en los ordinarios de la despensa de casa real), und zwar auf Rechnung seines früheren Guthabens und zukünftiger Arbeiten, bis jenes getilgt sei.

Dann folgt ein zweites Verleihungsrecht, das des oficio eines Escribano, acrecentado en el repeso mayor de corte (Schreiber bei dem städtischen Oberwageamt), nach Palomino auf 6000 Dukaten geschätzt; ein Gegenstück zu jenem paso de vara.

Im Jahre 1643 wird er Ayuda de cámara, ohne Dienst (sin ejercicio). Diese Ayudas waren Personen von Geburt; wenn sie Dienst hatten, schliefen sie in der Nähe des Königs; sie trugen einen schwarzen Schlüssel im Gürtel, „so groß wie ein Kellerschlüssel", während die Gentilhombres de cámara einen vergoldeten hatten. Diesen Schlüssel, bemerkt Palomino, wünschen sich viele Ordensritter.

Durch ein Dekret vom 9. Juni 1643 wird er Direktorialassistent der königl. Bauten (para que debajo de la mano del Marqs de

Malpica asista a la superintendencia de las obras particulares q̃ Su Maj[d] señalare).

Im Jahre 1646 Ayuda de cámara mit effektivem Dienst.

Am 22. Februar 1647 wird er zum Inspektor und Zahlmeister des achteckigen Saals ernannt (Veedor y contador de la pieza ochavada). Um diese Zeit erhält er auch eine geräumige Wohnung (vivienda capaz) in der Casa del Tesoro, ohne den aposento in der Stadt zu verlieren.

Am 11. Mai 1647 klagt er, daß man ihm das Salär für die Arbeiten seit Johannis 1645 schulde und bittet, ihn aus irgendwelchem Fond zu bezahlen, die aktiv Dienenden sollten doch den Almosenempfängern und den Pensionären vorgehn.

Im Jahre 1648 stellt er vor, daß sein Malergehalt von 1630—34, seine Gemäldehonorare von 1628—40 ausstehen und berechnet sein Guthaben auf 34000 Realen, nach Abzug der 500 Dukaten von 1640. Er beantragt Erhöhung seines Gehalts auf 700 Dukaten, die ihm auch gewährt wird. —

Diese Aktenstücke geben einen Einblick in die Finanzzustände des spanischen Hofs, — die übrigens nie ein Geheimnis waren. Il Rè non paga nessuno (der König bezahlt niemanden) schreibt Baglioni am 19. November 1630. Nach Giustinianis Relation von 1649 war freilich der königliche Palast ein solcher Schlund, daß wenn alle Gehälter hätten pünktlich ausgezahlt werden sollen, die alljährliche Goldernte Amerikas nicht ausgereicht hätte; bloß die Livreen kosteten 130000 Dukaten. Die Privatschatulle (borsillo) belief sich auf zweitausend Dukaten monatlich, aber Philipp IV war nicht freigebig; nach Querini (1656) „weil, was man einem gebe, vielen genommen werde". Die Einkünfte waren den Genuesen verpfändet, sie hatten die verbannten Juden mehr als ersetzt. „Es gibt keinen Stand, schreibt Alvise Corner im Jahre 1624, keinen Rang und keinen Privilegierten, der pünktliche Befriedigung erlangen könnte, selbst den Wachen des Königs, die stets um ihn sind, steht ihr Sold von drei Jahren aus. Man stelle sich die Indulgenzen und Abzüge vor. Als besondere Gnade kann man eine Anweisung seines Kredits auf eine der Münzen des Reichs erhalten, die vielleicht hundert Meilen von Madrid entfernt ist. Hier wird aber nur Kupfer geprägt, und wenn man hinkommt, ist nicht einmal das Metall vorrätig, denn alles gemünzte wandert sogleich nach Madrid für die Bedürfnisse des königlichen Hauses; außerdem liegen bereits hundert Anweisungen bereit. So verkauft man seinen Kredit wenn auch mit Schaden!"

Bei Personen die in Gunst standen, wie Velazquez, ließ man

sich zuweilen zu Transaktionen herab; er erhält dann eine Gehaltserhöhung, erklärt sich für befriedigt, sein Guthaben für erloschen und verzichtet auf zukünftige Honorare.

Wieviel Zerstreuung mußten diese Ämter und die damit verbundene beständige Gegenwart im Palast mit sich bringen! Sie raubten ihm nicht bloß eine ungemessene Zeit, sondern auch die Sammlung, in der dem Künstler seine besten Gedanken kommen. Maximen der Klugheit haben meist einen Revers von Torheit. Deshalb riet Baltazar Gracian den Ämtern den Puls zu fühlen[1]. Unerträglich, sagt er, sind Ämter die den ganzen Mann in Anspruch nehmen, in gezählten Stunden und bestimmten Materien.

BUEN RETIRO

Seit dem vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts kann man keine spanischen Geschichten lesen, ohne dem Namen Buen Retiro zu begegnen. Die Chronik von Hof und Stadt, die Werke der Dichter und Maler sind eng mit dieser Schöpfung verknüpft. Hier hatte sich das Treiben des burgundisch-spanischen Hofs, an seiner Spitze ein zerstreuungsbedürftiger Fürst den sein Minister nicht zu Atem kommen lassen wollte, eine Bühne geschaffen, die auf der Höhe der Zeit stand. Die Phantasie der Ingenieure Toscanas und die Neuerungen seiner Musiker, das Genie der spanischen Theaterdichter, die Gewandtheit der Madrider Maler die hier zu Dekorateuren wurden, endlich die in Kunstwerke umgewandelte Natur: das alles wurde zu ephemeren, berauschenden Schöpfungen aufgeboten und vereinigt, nicht zum Heil der einzelnen Künste. Diese Schaubühne betraten zuweilen die Majestäten selbst und ihre Großen, bis auf Räte und Sekretäre. Auch die Historienmalerei hat zur Ausschmückung der Gemächer mitgeholfen. Ihre Werke, wie die dichterischen am billigsten, waren mit diesen das einzige von höherem Wert und Dauer.

Noch am Schluß des Jahrhunderts sah man hier Werke des Velazquez in allen seinen Manieren: den Wasserträger von Sevilla, die Schmiede des Vulkan, die großen Reiterbilder sämtlich; die Übergabe von Breda; zuletzt noch die Prinzessinnen die dem Hof des alternden Monarchen Anmut verliehen.

Seit Madrid Residenz war, befand sich der beliebteste Spaziergang am Ostende. Im heutigen „Salon des Prado“, wo sich allabendlich im Sommer die Menge im Licht der zauberischen „Nächte von Madrid“ badet, genoß man schon zu Philipps II

[1] Empleo intolerable es el que pide todo el hombre, de horas contadas, y la materia cierta. Oraculo 104.

Zeit (wie Perez de Messa 1595 schreibt) „im Winter die Sonne und im Sommer die Kühle". In der zweitausend Fuß langen, hundert breiten Straße fuhren steifgeputzte Damen langsam auf und ab, umschwärmt von Kavalieren auf ihren Andalusiern. Zwischen den drei Pappelalleen, verbunden durch blühendes Rosengezweig, spielte abends Musik und vier Brunnen erfrischten die Luft, ihr gesprengtes Wasser schützte vor Staub. Auf dem Rasen, im Schatten der Bäume wurde getafelt und geliebt. Der Prado war auch unter diesem eisernen Regiment ein Tempel der Cythere[1].

Diese Promenade beherrschte vom Hügel gegenüber der Stadt das Kloster S. Gerónimo und sein gotischer Tempel, mit weitem Garten und Ölberg. Von Heinrich IV anderswo gegründet, aber unter Isabella hierher versetzt, stand die Kirche von jeher in enger Beziehung zum Hofe. In ihr tagten 1510 die Cortes von Castilien, hier wurde dem Erbprinzen 1632 gehuldigt. Calderon hat diese Feier (la jura de Baltazar) in der Komödie „Schärpe und Blume" beschrieben, damals waren in der Romana Iglesia de la Transfiguracion die drei königlichen Brüder zum letzten Male beisammen, Carlos starb im selben Jahre. An ihrem Ostende lag eine königliche Wohnung (el Cuarto [viejo] oder Retiro de S. Gerónimo), von wo aus die Könige und Königinnen, auch fürstliche Gäste und Gesandte ihren Einzug in die Residenz hielten. Bei Trauerfällen und in der heiligen Woche zog man sich hierher zurück. Philipp II hatte das Haus durch Juan Bautista de Toledo neu bauen lassen, je dreißig Zimmer für sich und die Königin, mit Galerien, Türmen, Lustgärten, Gräben, nach dem Vorbild, sagt man, eines Landhauses, das er in England mit Maria Tudor bewohnt. Auch fremde Besucher wurden hier untergebracht[2].

Unter seinem Nachfolger war noch ein dritter Anziehungspunkt dieser Gegend entstanden, der Palast, Garten und Platz des Herzogs von Lerma, der von Philipp III für die Feste der Plaza mayor vorgezogen wurde. In den Komödien ist er beliebt als Asyl romantischer Schwärmerei:

Alamicos del Prado, fuentes del Duque,
despertad á mi niña, porque me escuche.
(Tirso, Don Gil, I.)

---

[1] Fontibus et rivis constat via digna videri,
Et merito Veneri sacer est et amoribus aptus,
Aptus adulterio et plantandi cornua campus.
H. Cock, Mantua Carpentana, publ. p. Morel-Fatio. Madrid 1883.

[2] Venturini beschreibt es (1571): Nel cortile vi è un orto acconcio alla romana con una fontanina in mezzo, et quì presso una retirata da stato sotto volta, con un' altra fontanina, di sopra vi sono stanze commode etc.

Quevedo fand ihn im spätern Verfall lieblicher als in seinem Glanze[1].

Der gegenwärtige Günstling hatte anfangs die Gepflogenheiten des freigebigen Vorgängers, den König in seinen eigenen Villen und Palästen zu unterhalten, aufgegeben, zum Verdruß des verwöhnten Hofes. Jetzt, nach zehn Jahren, sah er aber doch, daß man zu der alten Taktik zurück müsse. Philipp sollte aus dem finstern alten Alcazar, der Brutstätte melancholischer Grillen, herausgebracht werden. Die Familie der Gräfin besaß in der Nähe des Prado einen Garten, er selbst hatte sich da einen kleinen Park mit Vogelhaus angelegt, an der Huerta de S. Gerónimo, wo er in harmloser Unterhaltung mit Fasanen, Schwänen und seltenen Hühnern von der Galere der Geschäfte aufatmete. Diese Gärten gewährten einen schönen Blick über Madrid. Er kam auf den Einfall, seinen Gallinero zu einem ländlichen Lustort für den König, am Tor der Residenz, umzuschaffen. Er kaufte die umliegenden Grundstücke an, nahm den Mönchen einen Teil ihres Ölbergs, ließ sich von der Stadt beschenken, bis er den Umkreis einer Meile zusammen hatte. Es war die Anhöhe in der ganzen Länge des Prado von der Heerstraße von Alcalá bis zur Atochakirche, nach Osten bis zum Bach von Valnegral. Seine Pläne hüllte er in Geheimnis, niemand wußte auf was für Wegen er hinkam, was er mit der Schar von Bauleuten, Gärtnern, Erdarbeitern beabsichtige. „Als ich zum ersten Male dort war, schreibt der Venezianer Corner am 7. Dezember 1633, war noch keine Idee von diesem Bau, in weniger als zwei Jahren ist alles fertig geworden[2].“ Man hatte geglaubt, es handle sich bloß um einen Garten[3], es ergab sich, daß er ein zweites Aranjuez mit Palast, Theater, Plaza, Weiher und Park gewollt. Außerordentliche Hindernisse hatten sich entgegengestellt: das Terrain war ungleich, dürr und sandig; man mußte Berge abtragen und Täler ausfüllen, Wasserströme in Röhren von den Bergen (Chamartin) herleiten, „einen Brunnen für jede Blume“; aber der Sand von Madrid ist dankbar für den Kunstgärtner. Nicht geringer war die Abneigung,

---

[1] Oh amable, si desierta arquitectura,
mas hoy al que te ve desengañado,
que cuando frecuentada en tu ventura. (Quevedo, Obras III, 6.)

[2] Fué sin distincion obra y conceto,
en cuya idea á fuerza del cuidado
fué á penas dicho, quando fué formado.

Lope, Versos á la primera fiesta del palacio nuevo (5. Oktober u. flg. 1632). Obras sueltas IX, 236. Viage del Parnasso.

[3] Dove presto sarà un delizioso luogo di fontane, piante, colombaie, e pollai. Serrano, 11. Sept. 1632.

die das Unternehmen bei hoch und niedrig fand[1]. Die Madrider murrten, daß ihrem Verkehr mit dem Lande, wie im Westen durch die Casa del campo, nun auch im Osten dieser breite Schlagbaum vorgeschoben werden solle. Der Adel war empört über den flotten Verkauf der hohen Ämter und Ordenstitel, die Reichen, die für die Ausstattung aufs naivste gebrandschatzt, die Stadt, die zu hohen Anleihen genötigt wurde, endlich die alten Hofleute, weil die Schlösser von Aranjuez und Pardo geplündert und alle Bauten unterbrochen wurden. Man hörte noch lange nach dem Tode des Olivares, bei einem Brande (1653) aus der Menge Flüche gegen sein Andenken, der diesen Palast mit dem Blut und Schweiß der Armen gebaut habe. „Man verkauft, sagt Quevedo, dem armen Landmann den Pflug, um Ew. Majestät überflüssige Balkons zu bauen.“ Der König, der ja dicht unter seinem Schlosse die Casa del Campo mit Weihern und Park besaß, meinte selbst, hier hätte man mit soviel Geld wunderbare Erfolge erzielen können.

Zum erstenmal hört man von einem Hoffest in diesen Gefilden im Jahre 1631, als Olivares und seine Frau den König in die Montereyschen Gärten zur Feier der Johannisnacht luden. Quevedo, Antonio de Mendoza und Lope schrieben dazu zwei Komödien; die schöne und tugendhafte Schauspielerin Maria Riquelma begrüßte Philipp in Versen. Die eine Komödie führte den ominösen Titel Quien mas miente, medra mas (Je mehr einer lügt, je mehr kommt er voran). Bei der Kunde von der Geburt eines königlichen Neffen in Wien, Ferdinands, des Sohnes seiner Schwester Maria, empfing der Gründer seinen Herrn zum ersten Male (1. Oktober 1632), indem er ihm seinen Alcaidenschlüssel auf silberner Schüssel überreichte. Der alte Name Gallinero wurde verboten, und ein Stein im Prado aufgestellt, wonach der Ort fortan Casa del Buen Retiro de la Magestad Sua heißen sollte. Am 9. Januar 1633 wurde das Oratorium einer Einsiedelei von drei Bischöfen geweiht, denn die Kapelle ist der erste Raum, den die spanischen Könige in ihren Häusern einrichten. Und so erschien am 1. Dezember der König mit dem ganzen Hof, um die neue Villa durch eine große Quadrille auf dem Theaterplatz zu eröffnen; auf andalusischem Schecken, in gesticktem nußbraunem Sammetrock, dem Geschenk der Königin, mit blauweißem Federbusch (der Farbe der Infantin Isabella), roter Schärpe, großem Schild und bewimpelter Lanze, so ritt er mit Olivares parejas.

[1] Ora questo retiro è il soggetto dell' universale mormoratione. Franc. Corner, 7. Dez. 1633. Serrano sagt, man hätte mit dem Geld un buon nervo d'esercito an einem notwendigen Punkt halten können.

Buen Retiro, schrieb damals der Florentiner Serrano, wird neben dem Alcazar dasselbe sein was Monte Cavallo im Verhältnis zu Sankt Peter. —

Von dieser Schöpfung des Conde Duque ist seit der militärischen Mißhandlung des Retiro in den Kriegen des vorigen Jahrhunderts wenig mehr übrig.

Nur das mittelalterliche Denkmal der Gegend, S. Gerónimo mit seinem verfallenen Kreuzgang, hat alle Stürme überdauert, und nordwärts ragt noch das merkwürdige Tor del Angel hervor, an den neuen Eingang versetzt. Die Klosterleute wurden öfter zu den Theatervorstellungen in den Einsiedeleien eingeladen, wie sie ihrerseits gern denen, die in der Villa Stoff für Buße angehäuft, ihre Pforten öffneten. „Denn hier, sagt Serrano, wechseln Zeremonien, Audienzen, Etiketten mit andächtigen Exerzitien und Geißlungen, wie Schlaf und Wachen, eines ruft das andere hervor“ (10. Dezember 1633).

Der neue Palast schloß sich nordostwärts an das Kloster und zwar unmittelbar an das Haus Philipps II. Er bildete ein großes Quadrat von 120 Fuß, mit je fünfzehn Fensterachsen und Balkons im ersten, dreiundzwanzig im zweiten Stock, und vier Türmen in den Ecken.

Diese Gebäude waren weder solid noch schön, von billigstem Material, die kleinen schmucklosen Fenster, die langen niedern Zimmer schienen eher für ein Kloster als einen Lustort zu passen. Der Stil war noch nüchternes Cinquecento. Dem Architekten Crescenzi wurde es ein Nagel zum Sarg; die besten Ideen hatte der Florentiner Lotti angegeben[1].

Noch sieht man in wüstem Felde den Nordflügel, mit einem der Ecktürme: den „Salon der Reiche“, jetzt als Artilleriemuseum eingerichtet[2]. Hier haben die letzten Cortes von 1789 die Abschaffung des salischen Gesetzes beschlossen. Nach Osten lag der Flügel des Theaters (el Coliseo de las Comedias). In der Nähe steht noch das Ballhaus (el cason), wo später Luca Gior-

[1] E morto il marchese della Torre, fratello del Cardinal Crescenzio, che serviva a questa Maestà d'Architetto maggiore, e le fatiche, che durava nell' edifizio dei sepolcri regii dell' Escoriale, ma più nella Fabrica del Buen Retiro, per la quale haveva spesso da contrastare con Olivares, e passar dei disgusti, possono havergli abbreviata la vita. In tanti anni che ha servito alla Maestà sua, deve haver conseguito poco, poichè ha lasciato de' debiti. Florentin. Depesche vom 17. März 1635. Die andern Architekten waren Tejada, Gomez de Mora, Alonso Carbonell.

[2] Auf dem großen Plan Madrids, der 1656 zu Antwerpen erschien, von Pedro Texeira, reproduziert von dem geographisch-statistischen Institut, Madrid 1881, kann man sich über Buen Retiro orientieren.

dano die Stiftung des Ordens des goldenen Vließes in der Allegorie der Decke malte. Diese Baukörper umgaben den Haupthof mit seinen steinernen Portiken und Loggien. Nordwärts folgt der große Platz, wo sich in den Quadrillen der Rohrspeerturniere und im Parejasreiten die Künste der hohen Schule entfalteten und die Stiergefechte tobten. Aber auch diese Fläche genügte noch nicht, und man schuf im Jahre 1637 für die Feste zur Feier der Kaiserwahl des königlichen Schwagers, Ferdinand III, das „Große Theater", nach dem Florentiner Berichterstatter ein Platz von 230 Schritt Länge und 190 Breite[1]. Ein Berg mußte geebnet und die letzten Wälder der Umgegend abgetrieben werden für die Schaugerüste, mit den beiden Reihen silber- und goldschimmernder, mit Teppichen behängter Balkons, strahlend von weißen Wachskerzen und 1200 Glaslaternen.

Dieser Gebäudekomplex stand dem Anblick offen nach der Seite des Prado und der Stadt; an allen übrigen war er vom Park umschlossen. Im Osten lag der große Stern, wo bedeckte Gänge in einen achteckigen Platz (Ochavado) mündeten. Meist in der Peripherie dieses Parks standen zerstreut die Einsiedeleien (ermitas), des hl. Isidor, der hl. Inés und Magdalena, des hl. Bruno und des Täufers Johannes, wo Olivares hauste und mit dem Alchymisten Vincenzo Massimi Gold machte. Es waren kleine Villen, mit Kapelle, Aussichtstürmchen und Vogelhaus, Labyrinthen, Grotten und Weihern und andern „invenzioni boschereccie". Die merkwürdigste war die südöstlichste des hl. Antonius, welche Diego Suarez, Sekretär von Portugal, vom Kaufpreis der Titel und hildaguías seiner Nation erbaut hatte. Sie stand an der Stelle der heutigen Fuente de la China, mitten im Wasser.

Die Blumengärten lagen teils frei, teils in den Höfen, die schönsten an der Ostseite des Palasts, von den Mauern des alten Klosters beginnend — der Garten des Königs, des Prinzen und der Königin, wo seit 1642 die große Reiterstatue des regierenden Königs von Pietro Tacca stand. Den Blumenflor lieferte der Süden: Ende 1633 kamen dreizehn Wagenladungen aus Valencia, in der ganzen Welt zusammengesucht; selbst hier mußte Italien helfen: der Kardinal Pio di Savoia in Rom schickte seinen Gärtner Fabrizio mit Blumenzwiebeln, zehntausend Dukaten wert.

„Hier sieht man farbenglühende Beete, wo der Rosmarin Buchstaben formt, welche das Geheimnis ihrer verschlungenen Blumen erklären. Über Töpfen (tiestos) bemalter Talavera, die das feinste Silber beschämen, erglühen Kronen von Nelken um-

[1] Serrano, Depesche vom 14. Februar 1637 u. flg.

geben von Basilien, gleich als sei die Erde österlich geschmückt mit rot und grün geblümtem Taffet. Da sind spiegelklare Quellen, Pfade gesäumt mit Rosen und Jasmin; purpurnschimmernd von abgeblätterten Nelkenblüten; Anger, denen Arabien alle seine Lilien überlassen zu haben scheint. Keine erdenkliche Wonne, die diese Gärten nicht in sich schließen." Im Winter verirrte sich zuweilen ein Sommertag hierher: da sah man die Beete im Flor, die kahlen Bäume voll Orangen, Calviläpfeln, aragonesischen Birnen, Balsambüschen und Zuckerwerk, den Weinstock voll Trauben und die Ufer voll Melonen[1].

Sieben bis acht Teiche, auf Terrassen, durch sechs Fuß breite, tiefe Kanäle (rio) verbunden, dienten zu Gondelfahrten. Von diesen Wasserbauten ist noch übrig das große Bassin (estanque grande oder ria, 1006 zu 443 Fuß). Wenn sein Wesser abgelassen wird, soll man noch die Grundmauern einer alten Bühne sehen, die sich auf der elliptischen Insel befand. Zuweilen wurde das Theater vor dem großen Weiher aufgeschlagen: da sah man Nymphen und Tritonen um Galatea in ihrem Element sich tummeln.

PARKANSICHTEN

Von manchen Punkten der Gärten von Buen Retiro und den ältern Parks gibt es noch Ansichten aus jenen Tagen. Einige solche Stücke in der früheren Galerie Salamanca hatten wenigstens den Wert von Veduten. Wenn der Gartenstil etwas abgezirkelt war, so herrschte doch bei dem Publikum keineswegs langweilige Steife. Zwischen Fontänen, Lauben und Rundtempelchen, hohen Taxusmauern und Nischen bewegen sich neben den Gästen Rehe ohne Scheu. Auf Rasenteppichen sitzen Damen, Blumen pflückend und Sträuße bindend, auf der Gitarre klimpernd und den schwülstigen Galanterien der vor ihnen gestikulierenden Kavaliere lauschend.

Andere, malerisch freie Ansichten werden von Inventaren dem Velazquez zugeschrieben. Sie sind meist sehr skizzenhaft, auch nachgedunkelt, aber man sieht, was dem Maler vorgeschwebt hat: sie erwecken Erinnerungen an alle Zauber südlicher Gärten. Von den großen klaren hellen Landschaften in den Reiterbildern fallen sie merklich ab durch den stumpfen braunen Ton, besonders im Baumschlag; auch die klecksige, ungenügende Andeutung der Figuren fällt auf nach den feingezeichneten der Jagden. Sie gleichen darin den Landschaften Mazos[2].

---

[1] So schildert sie ein Jesuitenpater im Memorial histórico español XV. 22. Dezember 1638.

[2] *Diese Parkansichten gelten denn jetzt auch allgemein als Arbeiten Mazos.*

In zwei beschädigten Skizzen vermutet man den Park von Buen Retiro (Prado Nr. 1111 und 1112). Hinter einer Balustrade, in deren Mitte ein Pfau sitzt, breitet sich der große Weiher aus, dessen stille klare Fläche die Ufer spiegelt. Eine Barke mit rotmützigen Ruderknechten wartet am Ufer. Links steht ein Kavalier, dem eine Dame aus dem Mantel heraus die Hand reicht. Gegenüber schaut eine weiße Marmorstatue von ihrem Postament herab.

Das Gegenstück hat den Blick von der Terrasse auf einen weißen Palast mit zwei Flügeln. Vorn Jupiter mit dem Donnerkeil. An der Balustrade der Terrasse lehnt ein Paar. Links vorn sitzt eine Frau mit ausgeschnittenem Kleid im Gras, vor sich einen Korb mit Rosen und ein Kind.

Zwei viel größere und ausgeführtere Parkbilder versetzen uns auf die Insel von ARANJUEZ, diese Oase in der Wüste Castiliens, die Schöpfung Philipps II.[1]

Nr. 1109 ist eine Ansicht der berühmten Fontäne, des TRITONEN-BRUNNENS, der jetzt, in verstümmeltem Zustand, im Jardin del Moro unter dem Schloß von Madrid aufgestellt worden ist. Eine Gruppe schlanker weißer Erlenstämme, von Epheu umrankt, zwischen denen wie durch ein Gitter das lichte Blau und Abendgold des klaren Himmels eindringt, umringen und beschatten ein großes viereckiges Becken, in dessen Mitte aus der Riesenmuschel auf dreieckiger Basis ein weißer Marmorbrunnen kühn emporstrebt. Er wurde gespeist vom Wasser des Tajo. Säulengruppen von Nymphen als Karyatiden umringt, tragen zwei Schalen, die untere mit einem Relief schwimmender Sirenen, an ihre Delphine geklammert. Im Gipfel sendet eine Figur den Wasserstrahl empor, der in das obere Becken herabsinkt, über den Rand in Silberfäden die untere Schale füllt und aus dieser in Vasen überspringt, die drei Tritonen, an Schilde gelehnt, auf der Schulter tragen. Noch vier kleine Wasserstrahlen steigen aus den Ecken des Bassins empor.

Diesen Tritonenbrunnen ließ nach der Inschrift auf der Basis der König 1657 hier aufstellen.

Im Wurzelmoos am vordersten Stamm lehnt eine Dame, der ihr Kavalier einen Rosenstrauß überreicht. Zwei andere, die ebenfalls ihre stolzen Schultern zeigen, sitzen im Gras mit einem großen Blumenkorb beschäftigt, vielleicht die Nymphen der Flora, „die hier regiert und alle ihre Schätze ausstreut". Es ist also Frühling, denn vor der Sommersonnenglut verschwinden rasch die Blumen. Vom Brunnen her kommt ein Mädchen mit Rosen im Kleid.

[1] *Vergl. Ludwig Justi, Die Landschaften des Velazquez, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1927.*



Tizian: Karl der Fünfte. (Reiterbildnis im Panzer, 1548.) Madrid, Prado.



Antonis Mor:
Maximilian der Zweite. Madrid, Prado.



Tizian:
Philipp der Zweite. Madrid, Prado.

Tizian:
Karl der Fünfte. Madrid, Prado.

Rechts steht ein Franziskaner, flüsternd mit dem Herrn im schwarzen Mantel. Die Vögel schreien hier so laut, daß man vor Horchern unbesorgt sein kann. Sehr auffallend ist das Mißverhältnis der Staffage zu dem Brunnen, die Figuren vorn sind viel kleiner, als die kaum lebensgroßen Statuen hinten. Es ist natürlich kein Versehen, sondern eine Lizenz, wie sie bekanntlich nicht bloß Poeten sich erlauben: größere Figuren würden zu ihrer Rolle hier als Staffage eines Landschaftsbildes nicht gepaßt haben.

Das zweite Bild führt an den Eingang der Calle de la Reina (Nr. 1110). So hieß die eine starke Meile lange, 22 Fuß breite, schnurgerade Allee von mächtigen Ulmen, „viel höher, sagt Grammont, als alle, die ich in Niederland gesehn". Sie wölben sich zu einem für Sonnenstrahlen undurchdringlichen Tunnel. Am Ende durchbohrt das Dunkel ein sonniges Pünktchen, die Reisenden der Zeit behaupten, daß man nicht bis zum Ende sehen könne. Boisel fand beim Durchgaloppieren eine Stelle, wo man es an keiner Seite konnte. Die Allee beginnt am Palasttor und wird zweimal vom Tajo durchschnitten, bevor sie sich im Dickicht verliert, „wo edle Ulmen und Trauerweiden über die stille Wasserfläche sich beugen". Dies ist unser Punkt, links glänzt der Fluß. Drei sechsspännige Hofkutschen sind im Begriff durch die von Parkhütern geöffneten Barrieren einzufahren; viele Kavaliere machen Spalier. Das Bild ist ganz verdunkelt.

Zwei kleine Bildchen, die Konsul Meade mit andern (Curtis 63f.) aus Spanien mitgebracht haben soll, und die ich in Sir W. Stirlings Haus in London sah, sind augenscheinlich Studien zur Staffage solcher Parkansichten. Zwei im Gras sitzende Damen im Gespräch mit einem Kavalier; eine Dame und ein Herr sich gegenübersitzend, und eine zweite Dame ihnen den Rücken kehrend.

Die gute Gesellschaft von Madrid hatte anscheinend noch nicht entdeckt, daß der Zweck solcher paradiesischen Lustörter sei, täglich zur bestimmten Stunde, in betäubendem Lärm, Staub und Gedränge sich ihre Wagen, Pferde und Garderoben zu zeigen.

THEATER UND GEMÄLDE

Die Glorie von Buen Retiro war sein Theater, zu dem nur die Hofgesellschaft Zutritt hatte. Alle Wunderlande der Phantasie schienen hier nacheinander Wirklichkeit zu werden. „Gegen die spanische Komödie ist alles hiesige Posse (burla)", schreibt Ferdinand an seinen Bruder aus Brüssel[1]. Das Glück schenkte

[1] Am 24. Juni 1637.

dem Unternehmer nicht nur Dichter von ewigem Ruhm, sondern auch Meister der Szenerie, die nicht ihresgleichen hatten in Europa, und Musiker, die sich in Florenz, der Geburtsstätte des Dramma in musica, gebildet. Die Briefe der dreißiger Jahre sind voll von Namen italienischer Musikanten. Die Komödie Dafne war vielleicht eine Bearbeitung der ersten Oper, die vor vierzig Jahren (1597) Ottavio Rinuccini am Arno auf die Bühne gebracht; die Musik war von Peri. Denselben Text hat wahrscheinlich auch Heinrich Schütz in Musik gesetzt in seiner ersten (und letzten) Oper. Der König hatte einen hohen Begriff von den Festen in Florenz; er äußerte wohl forschend gegenüber den ihn bekomplimentierenden Herrn von dort, „diese Unterhaltungen müßten ihnen bei der Erinnerung an Florenz sehr gewöhnlich vorkommen". Allerdings meint der Commendatore Serrano, „was hier ein Wunder dünke, würde im Stanzone de' Commedianti zu Florenz untergeordnet erscheinen"[1]. Die Radierungen Callots, Israel Silvestres, Steffanos della Bella geben eine Vorstellung von dem was dort geleistet wurde.

Im Jahre 1628 war Cosimo Lotti, ein Jünger Bartolottis der die magischen Künste der Bühne erfand, in Madrid erschienen. Ihn begleitete Pier Francesco Candolfi, als maestro legnajuolo, und zwei Gärtner der Giardini Boboli. Von ihm stammte der Komödiensaal, mit den Vorrichtungen zur Öffnung der Bühne in den Park, wo dann die von künstlichem Licht erhellten Blumengärten und Grotten erschienen; die Programme der Aufzüge, Triumphwagen und Maskeraden; die Perspektiven und die schwebenden Gruppen, wie in den Komödien Dafne und Circe. Für diese Schöpfung Calderons (August 1635) wurde auf der Insel der Ria ein Hain geschaffen, mit Brunnen und Vulkanen, Tieren und Avernusschatten, wo Circe auf dem Delphinwagen im Wasser heranrauschte, den Bann zu brechen. Aber Lotti lieferte dem Hof auch die Monumente für den Gründonnerstag und Apparate für die Quarant'ore[2].

Nach Lottis Ableben sandte Ferdinand II (1651) den Maler Baccio del Bianco (geb. 1604, gest. 1656), einen Schüler Galileis, früher zu Prag in Wallensteins Diensten. In Kühnheit und Sicherheit zauberischer Verwandlungen übertraf er seinen Vorgänger. Das Außerordentlichste wohl was in dieser Art geschaffen worden

[1] Vi furono molte machine, stimate miracolose, ma al Sr March. del Borro et a me parono assai inferiori a quelle che si fanno costà allo stanzone de' Commedianti. Serrano, 5. März 1650.

[2] Zahlreiche Schilderungen seiner Werke finden sich in den florentinischen Gesandtenberichten aus den Jahren 1628—1637.

ist, war der Perseus des Calderon. Hier sah man Meere, Schiffbrüche, Erdbeben, Verwandlungen von Weibern in Statuen und umgekehrt, fliegende Amoretten, die Schmiede des Vulkan mit musikalischem Hammerschlag der Zyklopen, und Glorien des Olymp. Calderon, als er Baccios Zurüstungen mit angesehen, war ganz betäubt zu dem Könige geeilt, er meinte S. M. werde sich Bett und Mahlzeit mitnehmen müssen, denn die Vorstellung werde acht Tage dauern. Sie lief ohne eine Minute Stockung in wenigen Stunden ab. Sechsunddreißigmal wurde der Perseus wiederholt und die Gäste wallfahrteten zweihundert Meilen weit her[1].

Es handelte sich darum, die eilig hergestellten Räume so auszustatten, wie es sich für einen König von Spanien und einen so verwöhnten König gehörte. Diese zweite Hälfte der Aufgabe schien schwerer als die erste, aber Don Gaspar verstand sie sich leicht zu machen. Zunächst wurde der König überredet, seine eigenen Häuser zu besteuern; nur aus den Palästen seiner Hauptstadt und des Pardo hat er sich nichts nehmen lassen. Man holte aus dem Garten und Palast von Valladolid, aus Aranjuez, aus Lissabon sogar, was beweglich war. Obwohl Philipp II einst versprochen hatte, daß aus dem dortigen Palast nichts entfernt werden dürfe, entführte man jetzt die reichen Tapisserien, „die jenes Reich zu seinem Stolz (ostentacion) und zur Erinnerung an die Größe seiner alten Fürsten bewahrte, sie waren das Beste was man dort hatte“[2]. Im August 1634 brachte man aus Aranjuez die berühmte Bronzestatue Leone Leonis „Kaiser Carl V, die Ketzerei zu Füßen“, mit dem abnehmbaren Harnisch, ebenso die seiner Gemahlin Isabella, Philipps II und seiner Tante Maria von Ungarn; später (1638) die antiken Büsten. Eine Statue des Königs selbst, die er für die Fassade des neuen Gefängnisses bestimmt hatte, wanderte jetzt in den Garten.

Dann aber wurden die Granden, die Finanzpächter, meist Genueser, die Herren des Hofs zum Verkauf, noch lieber zur Schenkung der besten, altererbten oder selbsterworbenen Stücke ihrer camarines eingeladen. Da Olivares für seine Person nichts annahm, so kann man sich vorstellen, wie leicht manchem das Herz wurde, als sich dieser neue Weg auftat ihn zu beschenken. Der Herkules, auf dessen krummen Schultern die Last der großen Staatsmaschine ruhte, hörte jetzt lieber von den Festen des Kar-

---

[1] Ausführlich geschildert von dem Modenesen Franc. Ottonelli in mehreren Schreiben von 1652 im Archiv der Este zu Modena. Beider Leben bei Baldinucci.

[2] Novoa, Historia de Felipe IV in den Docum. inéditos 69, 283f. Es sind wahrscheinlich die „Sphären“.

neval und der Johannisnacht in seinem Retiro, von kostbaren bufetes, florentinischen Mosaiktischen und flandrischen Tapeten, als von Geschäften, deren Vortrag ihn verstimmte; man sah den schweren, finstern Mann mit Staunen im Kreis von Buffonen und Komödianten. Manche aber zitterten auch. Der Auditor Tejada ließ in der Geschwindigkeit seine besten Gemälde kopieren, und täuschte wirklich den einsammelnden Condestabile; im Palast wurde freilich der Betrug entdeckt. Das reichste Haus in dieser Beziehung war das des Leganés, dessen Schätze aus Flandern, Deutschland, Italien, der ganzen Welt zusammengebracht waren; ihn rettete seine Frau, die alles für ihre Mitgift und einzige Habe erklärte und die Kommissäre zum Rückzug brachte. Er kaufte sich los mit einer kostbaren Tapisserie. Die Kapelle stattete der Präsident von Castilien aus; D. Fadrique de Toledo erhielt für die Porzellaneinrichtung eines Gemachs 19000 Escudos, für eine Tapete 25000; er gab sie erst heraus, als er das Geld in Händen hatte (7. Dez. 1633).

Es war Herkommen, daß im Kabinett des Königs immer ein Schränkchen mit Dublonen stand. Auf Antrieb des Ministers vereinigten sich die Herrn der Junta de obras y bosques, der Oydor Gonzalez und mehrere Günstlinge, im ganzen sechzig Personen, S. Majestät ein solches studiolo zu verehren. Es war von Ebenholz, Elfenbein und Kristall; Schlösser und Schlüssel, Säulchen und Statuetten von Gold und Silber, und in jedem Schubfach lagen fünfhundert Goldstücke (zusammen dreißigtausend) nebst einem Zettel mit der Geber Namen.

Gute Bilder schenkte gerade damals der Zufall. Ende 1633 kamen von Neapel zwölf Wagenladungen, die Monterey zusammengebracht hatte; dabei ging Buen Retiro nicht leer aus[1]. Als der König im Herbst 1638 von der Jagd in den Forsten von Guadalajara zurückkam und bei Olivares in Loeches einkehrte, verehrte ihm der Wirt einige wenige aber wertvolle Bilder, die er von seinem Schwager erhalten, „darunter ein berühmter Tizian", wahrscheinlich die Bacchanalien des Alphons von Ferrara, — die indes nicht in die Villa kamen. Des Königs Bruder, der Kardinalinfant Ferdinand sandte im Jahre 1637 sieben lebensgroße Bronzestatuen der Planeten, die in Lüttich erbeutet worden wa-

[1] Diese neapolitanischen Bilder erkennt man in dem Inventar (1701) leicht wieder: es sind wahrscheinlich die fünf großen Stücke der Geschichte Johannes des Täufers vom Cavalier Massimo (Prado 256—258), einige Mythologien, Stillleben vom Cavalier Recco, Fruchtstücke von Giuseppe Ruoppoli; römische Szenen von Lanfranco: eine Naumachie und ein Kaiseropfer; endlich die vier Tartarusriesen und anderes von Spagnoletto.

ren[1]; und im Frühjahr 1638 traf sein Ayuda de Cámara ein, der einen Wagen mit 112 Gemälden brachte, Fabeln, Landschaften und Genrebilder, die für Buen Retiro und für die Torre de la Parada gesammelt und gemalt waren.

Dann wurden den einheimischen Künstlern kleine und große Stücke aufgetragen. Auch Spanien besaß damals einige wenige Maler in Kabinettformat. Olivares fand, daß die bei den Großen Madrids so beliebten Landschaften des Orrente im Geschmack der Bassano sich gut für den neuen Palast eigneten und ließ sie (nach Palomino) zu dem Zwecke überall zusammensuchen, an zwanzig fanden sich, die besten waren alttestamentliche Szenen. Der Madrider Juan de la Corte (geb. 1597, gest. 1660) malte zahlreiche Fabeln und biblische Historien als Landschaft-Staffagen, aber sie sind später nicht galeriefähig befunden worden. Im Jagdschloß Riofrio bei San Ildefonso sind noch einige zu sehen. Bedeutender muß Collántes gewesen sein, wie seine Vision Ezechiels mit der Auferstehung der Toten in einer Ruinenszenerie beweist (1630), und sein Brand Trojas (jetzt im Museum zu Granada).

DER SAAL DER REICHE
(El Salon de Los Reinos)

Als Hauptleistung jedoch war den Malern Madrids ein Bilderzyklus zugedacht dessen Stoffe der Gegenwart entnommen waren. Die großen Kriege in deren Mitte diese Schöpfung des Friedens entstand, sollten durch eine Auswahl der für Spanien günstigen Aktionen in großen historischen Gemälden Hof und Stadt vorgeführt werden. Nichts konnte populärer sein. Madrid war gewohnt, sich für seine Abgelegenheit vom Schauplatz der Völkerschlachten Mitteleuropas zu entschädigen, indem es die Vorgänge dieses Kriegs auf der Bühne an sich vorbeiziehen ließ. So hatte Calderon die Belagerung und den Fall von Breda (1625), Lope den Tod des Schwedenkönigs (1633), Calderon und Antonio Coello die Taten Wallensteins (1634)[2], Quevedo die Schlacht von Nörd-

[1] Despojos de un Francés enemigo que mataron en Lieja. Memorial histórico XIV. 23. Juni 1637. In d°. Palazzo si vanno accomodando tutte le cose venute del superbo presente che mandò quà l'Infante Cardinale, tra le quali parti, colarmente sono sette statue di bronzo di giusta statura e fattura eccelente, che rappresentano li sette pianeti. Florent. Depesche vom 27. Juni 1637.

[2] Dieses Stück wurde im Anfang März, also eine Woche nach seiner Ermordung (25. Februar) aufgeführt, ein Beweis vielleicht, wie wenig man doch in Madrid über die geheimen Pläne des Wiener Hofs informiert war. Serrano schreibt am 4. März: Si compose per due gran poeti quì unitamente, Calderon et Cuello, una commedia, che rappresenta le prodezze del duca di Frisland, et

lingen[1], ein Ungenannter die Siege des Infanten Ferdinand von 1638 auf die Bühne gebracht. Die brennende Aktualität dieser dramatisierten Rapporte, die Menge echtester Szenen von Marsch, Lager und Gefecht (wo Dichter und Schauspieler vielleicht mit gewesen waren), der Wechsel gröbster Realität mit allegorisch-mythologischem Pomp, Musik und Geistern: Erhabenes und Burleskes nebeneinander, die aristophanische Keckheit in Einführung lebender hoher und niedriger Personen, die Staats- und Kriegsgeheimnisse ausplauderten — dies alles gab ein wunderliches Ganze das den Geschmack aller Klassen traf. Lope ließ in seinem Gustav Adolf nicht nur die Schweden mit wenig Respekt über kaiserliche und katholische Majestäten räsonnieren; er hatte diesen selbst dic Regeln guten Regiments gepredigt, die Infantin tiefe Fragen mit dem Hofnarren erörtern lassen. In den „Siegen des Jahres 1638“ trat ein Mädchen aus dem Volke auf, das den Kardinalinfanten aus der Ferne liebte, ihm folgte und zwei seiner Bildnisse in Kardinals- und in Offiziertracht im Busen trug. Das Publikum hielt auf Richtigkeit, und als Lope den D. Gonzalo und Santa Cruz ungeschichtlicherweise in die Lützener Schlacht einführte, brach ein Sturm von Entrüstung los.

Das neue Lustschloß sollte nach der ursprünglichen Absicht des Gründers gewiß nichts weiter sein als ein königlicher Zerstreuungsort, im Geschmack der fortgeschrittenen Ansprüche jener hochkultivierten Zeit; das sagte ja selbst der Name. Aber er

---

prima di recitarsi, come è già seguito piu volte dai comici pubblici, perchè trattava di prpi viventi, acciò non si offendesse ness°. et non si narrasse cosa all' uso poetico, troppo lontana dalla verità, fu fatta rivedere dal consiglio di stato, et in fine approvata. Ha dato gran gusto per il buon modo, con che rappresenta le fazzioni di guerra, et in partre. la rotta del Re di Suezia, celebrando il suo valore, della Regina sua moglie, et lor capni. ancora. Del Frisland poi parla con gran decoro, mostrandolo formar squadroni, dar ordini militari, batterie, assalti, battaglie, rotte, stragi, et ogni notabile, et valoroso successo vero, o verisimile: soprattutto lodando sempre, non dicendo male di nessuno. Solte. si è osservato che non nomina mai, nè in ben nè in male, il Rè di Francia, nè francese alcuno. Et tessendo le sopradi azioni mescolate di allegro, et malinconico, con musiche, apparenze d' ombre a suo tempo, et altre invenzioni, è riuscita la piu dilettevole poesia, che si ha veduta da un pezzo in quà. — Die Katastrophe Wallensteins war wahrscheinlich Ursache, daß diese Komödie unterdrückt wurde; die Nachricht von seiner Ermordung brachte ein Kurier aus Mailand am 25. März.

[1] Per il 17. di ottobre fu dato ordine per una Commedia grande, il suggetto della quale resta incaricato à D. Francesco di Quevedo, Cavaliere di S. Jago et buon poeta, intorno à che per far opera di gusto, et con intermedj apparenti, è un mese che egli quasi rinchiuso in casa, travaglia con grande studio, e vorrà corrispondere al concetto che si hà del valore suo, e d' altre opere che ha fatte. Florentin. Depesche vom 30. Sept. 1634.

hatte auch darauf Bedacht genommen, dieser imposanten Schöpfung einen höheren, historisch monumentalen und nationalen Anhauch zu verleihen, als sicheres Mittel, Neidern und Spöttern das Maul zu stopfen und den Geschmack am Kriege zu nähren. Diese Absicht tritt zutage in der vornehmsten Räumlichkeit des Gebäudekomplexes (S. oben S. 333).

Der Salon de los Reinos, mit Spiegelgewölbe, vergoldeten Arabesken und reichlichem Licht von beiden Seiten, war so benannt von den Wappen der damals der Krone gehörigen Reiche, an den Gewölbzwickeln. Sie veranschaulichten die weltumspannende Größe der Monarchie; aber diese Größe sollte hier nicht als ererbter Besitz erscheinen, sondern im Ringen der Gegenwart behauptet: durch Vorführung einer ihrer Ausdehnung entsprechenden Kraftentfaltung gegen eine Welt von Feinden, unter den Generalen Philipps des Großen, dessen Bild hoch zu Roß dazwischen hing.

Zwölf Gemälde bedeutender militärischer Vorfälle, damals in aller Gedächtnis: Bataillen, Festungsübergaben, Stürme, Entsätze und Landungen sollten aus diesem Saale ein Pantheon neuesten spanischen Kriegsruhms machen[1].

Die frühste Nachricht von dem Unternehmen stammt von dem florentinischen Gesandten Serrano (28. April 1635); sein Register gibt hier und da Auskunft, wo uns das Inventar und die Beschreibung des Ponz (Viage VI, 115) im Stich läßt[2].

Das Gemälde des Juan de la Corte, der Entsatz von Valencia del Pò durch D. Carlos Coloma (1635), sowie die Einnahme von Acqui durch Feria (1626) fehlt noch; dagegen erwähnt A. Ponz, Viage VI, 115 weder die Einnahme von Jülich noch den Entsatz von Breisach. Die Namen der Maler habe ich dem Bericht hinzugefügt, nebst den Nummern des Katalogs des Pradomuseums, bei dessen Gründung die meisten in der Rotunde aufgestellt wurden; die zwei interessantesten, Genua und Valencia, waren in den stürmischen Zeiten abhanden gekommen.

Serrano schreibt am 28. April 1635: [Olivares] ha fatto dipinger per tutte quelle Gallerie, historie, o favole curiose, et part^{te}. nel salon grande le armi con oro, et insegne dei Regni della monarchia; et tra l'una finestra e l'altra 12 tavole assai grandi dai migliori Pittori che siono quì, con 12 Imprese successe al tempo del Re presente, cioè

1. il soccorso di Cadiz eseguito per d. Fernando Girone. 1625 Eugenio Caxesi 656.

---

[1] *Vergl. Tormo, Velazquez y el Salon de Reinos, Boletin de la Sociedad Española de Excursiones, 1911.*

[2] *Die poetische Beschreibung von Manuel de Gallegos, 1637, bei Tormo, a.a.O.*

2. la presa di Breda,	1634/5	Velazquez 1172.
3. et quella di Giuliers per il march. Spinola	1625	José Leonardo 767.
4. la Battaglia di Florù per d. Gonzalo di Cordova	1622	Vincencio Carducho 635.
5. Il Soccorso di Genova per il March^{e} di S^{a}. Croce	1625	Antonio Pereda 1317a.
6. le recuperazioni della Baya nel Brasil, et	1626	Juan B. Maino 885.
7. dell' Isola di S. Cristofano nell' Indie per d. Fed. di Toledo	1629	Felix Castello 654.
8. e di Porto ricco p l'Almirante Haro. (694)	1625	Felix Castello 653.
9. Li soccorsi di Costanza,	1633	Vinc. Carducho 636.
10. di Brisach, et		José Leonardo 768.
11. el delle 3. ville del Reno p il Duca di Feria, et	1634.	Vinc. Carducho 637.
12. l' espulsione degli Olandesi dall' Isola di S. Martino p il March. di Cadrayta	1633	Eugenio Caxesi (fehlt).

La vittoria di Nordlinghen, quando si diede quest' ordine, no era ancora successa, el non fu solo con l' armi di quà, ma di Cesare ancora, tuttavia si dipingerà in un altr^{o} salon mass^{o}. Ᵽ honor dell' Inf. Card^{le}.

Das Programm wurde von dem Minister, unter Beirat der Maler Maino, des alten Zeichenlehrers Seiner Majestät, und des Velazquez aufgestellt; jener bestimmte die Auswahl der Aktionen, diese die Künstler. Anderwärts wäre ein solches Unternehmen dem meistbegünstigten Hofmaler zugefallen, wie in Versailles Le Brun. Hier hatte man den glücklichen Gedanken einer Verteilung unter die besten Künstler der Residenz, es waren sieben. Maino erbat sich nur das Eröffnungsstück, das Titelblatt. Hierdurch wurde die Einförmigkeit der bei so gleichartigen Stoffen unvermeidlichen Schablone vermieden und der Wetteifer angespornt. Indem uns hier in einem historischen Dokument jene Epoche, wie sie sich in den Köpfen der maßgebenden Personen spiegelte, vorgeführt wird, erhalten wir zugleich ein Denkmal der damaligen Madrider Künstlergemeinde. Diese Maler Kastiliens mit ihrem realistischen Zug schienen für eine derartige Aufgabe besonders berufen: da sie aber meist auch in der höheren Historienmalerei zu Hause waren, so hatte man die Plattheit gemalter Zeitung nicht zu befürchten. Den Leitern muß man Unparteilich-

keit nachrühmen: nicht weniger als fünf Stück wurden jenen beiden Malern italienischer Herkunft übertragen, die eben im Wettstreit mit Velazquez unterlegen waren: Eugenio Caxesi und Vincencio Carducho, der ihn, wenn auch ohne Nennung des Namens, in seinen discursos angegriffen hatte. Zwei erhielt José Leonardo, wohl der am meisten versprechende der jüngeren Generation, und Felix Castello. Je eins der originelle Antonio Pereda, und Juan de la Corte.

Der erste Eindruck der zwölf Bilder ist der einer Feldherrngalerie, einer spanischen Heldenwalhalla. In manchen beherrscht der General mit seinem Stab so sehr den Vordergrund, daß das Bild mehr als Reiterporträt denn als Schlachtstück erscheint. Das sonst in den großen Darstellungen der Kriegsgeschichte dominierende topographisch-taktische Element ist nach malerischen Gesichtspunkten in den Hintergrund verlegt. Und das Interesse des Publikums ging sicher ganz auf in diesen so charakteristisch wie lebendig vorgeführten, wohlbekannten, vielbesprochenen Heerführern.

Das erste die Reihe eröffnende Bild versetzt uns seltsamerweise fast zu den Antipoden: wir sehen den General der Flotte des Ozeans D. Fadrique de Toledo, der im Jahre 1625 den Hauptplatz Brasiliens, San Salvador, den Holländern entriß. Von allen Heimsuchungen, die in diesem Jahrzehnt über die Spanier hereingebrochen waren, hat sie kaum eine so tief erregt als die Gefährdung der Kolonien von Ultramar durch ihre Rivalen zur See. Denn hier stand nicht bloß die Ehre, sondern auch ihre wichtigste finanzielle Hilfsquelle auf dem Spiel. Jamaica ging damals verloren. Daher sehen wir die Kämpfe an der amerikanischen Ostküste mit vier Stücken bedacht: die Vertreibung der fremden Freibeuter aus der westindischen Insel S. Cristóbal durch denselben Admiral; ferner die Einnahme von S. Juan de Puertorico durch D. Juan de Haro, und der Antilleninsel S. Martin durch den Marques von Caderayta, Lope Diaz de Armendariz. Es waren Variationen auf das kaiserliche Plus ultra.

Die europäische Reihe eröffnen die glorreichen Namen Spinola und Gonzalo de Cordoba, Urenkels des gran capitan; jener hatte 1622 die Festung Jülich genommen, dieser bei Fleurus die Heerführer der Union, Ernst von Mansfeld und Christian von Braunschweig geschlagen, die mit den Trümmern ihrer Armee die Grenze gewannen.

Unter den Erfolgen gegen die italienischen Konföderierten, hinter denen Richelieu stand, begegnet ein anderer berühmter Name, D. Alvar de Bazan, in dessen Haus die Admiralswürde

schon erblich war; er begrüßt den Dogen von Genua (1625), nach dem Entsatz seiner Stadt, die nun ihren fast ganz an Savoyen und Frankreich verlorenen Landbesitz wiedergewann. Der schätzbarste Porträtkopf von allen war der von Velazquez selbst übernommene des D. Carlos Coloma, eines valenzianischen Edlen, Verfasser der Geschichte des Niederländischen Kriegs und einer Übersetzung des Tacitus; er hatte gegen den Marschall von Crequi die Stadt Valencia del Po, den Schlüssel des Mailändischen entsetzt. Das Bild war zuletzt in dem Hause Altamira; ein Deutscher der es noch zu Joseph Bonapartes Zeit sah, schildert den Eindruck, besonders des Kopfs „der sich unter den übrigen unheimlich heraushob"[1]. Alle diese Spanier verdunkelte freilich ein Genueser, Ambrosius Spinola, mit der Übergabe von Breda; weniger bedeutend war die von Jülich. — Endlich wurde mit nicht weniger als vier Aktionen der Herzog von Feria bedacht, D. Gomez Suarez de Figueroa. Er verdankte diese Ehrung wohl weniger der Wichtigkeit dieser Erfolge oder seiner eigenen Bedeutung, als dem Anteil, den sein Schicksal erweckte. Nach der Wendung des Deutschen Kriegs durch das Auftreten des Schwedenkönigs, hatte Olivares diesen Gouverneur Mailands nach Deutschland geschickt; sein Heer wurde fast aufgerieben, er selbst war in Bayern vor Gram gestorben. Die Stücke stellten den Entsatz der oberrheinischen Städte Konstanz, Breisach, Rheinfeld dar, dazu kam noch aus dem Veltliner Krieg die Einnahme der Festung Acqui. Aber die populärste Figur war doch der Kommandant von Cadiz. Nichts hatte alle Klassen der Bevölkerung mit patriotischer Empörung erfüllt wie jene Entweihung des vaterländischen Bodens durch diese freilich kopflose Landung Lord Wimbledons, dessen Zurücktreibung auf die Schiffe der greise gichtkranke Don Fernando Giron von einem Tragsessel aus leitete[2]. Der König war mit Mühe zurückgehalten wor-

[1] „Der Ausdruck in den Köpfen ist von hoher Wahrheit ... das Gefolge des Marquis zeigt den völligen Ausdruck des spanischen Charakters zu einer Zeit, wo sein Stolz berechtigt war, aber durch feine Sitten gemildert wurde." Rehfues, Spanien, 1813. I, 118f. Diese Aktion wurde von Calderon verherrlicht in der Komödie El escondido y la tapada (Der Versteckte und die Verhüllte). *Seit 1912 ist das Bild im Prado.*

[2] „Der tapfere alte Don Fernando (so erzählt Khevenhiller den hier dargestellten Vorgang), hat sich in einen Tragsessel gesetzt und durch seine Sklaven vor sechshundert seiner auserkorenen Soldaten hertragen lassen, und achttausend Engländer, so in einer Squadron gestanden, in der Hoffnung, der Kommandant von Xeres werde ihm zu Hilfe kommen, angegriffen. Die Engländer haben sich anfangs mit valor erzeigt und dem Don Fernando zweimal durch seinen Sessel geschossen, hernach aber sind sie gewichen und mit großer Konfusion den Schiffen zugelaufen, da ihrer gar viel ersoffen." (Annales Ferdin. X, 1034.)

den zum Schauplatz hinzueilen. Die Erregung allgemeiner Opferwilligkeit gab Olivares willkommene Veranlassung, Öl in das nachlassende Feuer nationaler Kriegslust zu gießen; er machte den Versuch dem Reiche die Gewährung einer Art stehenden Heeres abzugewinnen. Der kurze Zwischenfall hatte ihm selbst den Titel eines Generals der Kavallerie von Spanien eingetragen.

Wie man nun auch über die Auswahl dieser zum Teil glänzenden, zum Teil aber ganz ephemeren Erfolge urteilen mag, gewiß waren sie geeignet die fast wunderbare Allgegenwart spanischer Macht in alter und neuer Welt, auf alten und neuen Kriegstheatern Europas, überall wo um die Hegemonie unter den Großmächten und für den wahren Glauben gestritten wurde, zu vergegenwärtigen. Was die zwölf Taten des Herkules, in demselben Saale gemalt von Francisco Zurbaran, symbolisieren sollten, brauchte man niemanden zu sagen. Und ebenso lag zutage der schmeichlerische Hinweis auf den jugendlichen Monarchen, der mit seinem Regierungsantritt diese Kriegs- und Siegesära eröffnet hatte: sie fielen ja sämtlich in dessen erste vierzehn Jahre. Da aber kein Geheimnis war, daß diese kriegerische Politik ihm von Olivares eingegeben war, so wurde die Feldherrngalerie eigentlich zu einer Apologie und Glorifizierung dieses seines vielangefochtenen Ratgebers. Das war es, worauf der Minister abzielte, und zunächst mit vollem Erfolg. Er kannte die unfehlbare Wirkung solcher Schaustellung nationaler Macht auf die Masse, die stets für alle ihr auferlegten Opfer, für alle Verbrechen, Torheiten und Verpfändungen der Zukunft bereitwillig Indulgenz gewährt, sobald es gelingt durch das Phantom des Imperialismus den Nationalgeist aufzuregen.

Der leitende Maler hat sich erlaubt, in dem Eröffnungsbilde eine Art Kommentar dieser Geschichten denen die ihn verstehen wollten in die Hand zu geben. Auf der Bühne rechts, die wahrscheinlich auf eine Insel (Taperica) gegenüber San Salvador verlegt ist, sieht man unter dem Baldachin, statt der Schauspieler, eine Tapisserie mit allegorischer Handlung, in reicher Groteskenumrahmung. Da steht Philipp in vergoldeter Rüstung, zwischen Minerva, aus deren Hand er einen mächtigen Palmzweig empfängt, und Olivares, ebenfalls gewappnet, ein langes von Ölzweigen umwundenes Schwert in der Rechten; beide krönen den jugendlichen König mit dem Lorbeer. Die Herren treten niedergeworfenen Unholden auf den Leib: Abfall und Ketzerei. Vor der Bühne steht als Hauptperson der Admiral Don Fadrique, der wie ein Bänkelsänger auf der Messe seine Mordgeschichte dem Publikum die bedeutungsvolle Teppichgruppe erklärt. Es ist

ein Parterre von Untertanen, kniend, mit erhobenen Händen, die (etwas sanguinisch) für den als Preis all dieses Blutvergießens erwarteten Frieden zu danken scheinen. Unser Predigermönch hat es aber, seinem Ordensnamen getreu, für christliche Pflicht gehalten, neben der Apotheose der Erdengötter in dem köstlichen Gewebe, auch die Kehrseite solcher Glorien, diese aber in voller Lebendigkeit zu zeigen, indem er das menschliche Elend, mit dem diese Dekoration bezahlt wird, greifbar veranschaulichte. Ein schwer verwundeter Soldat liegt links von der Bühne am Boden, arme Weiber erweisen ihm Samariterdienste, eine verzweifelte Mutter mit Kindern, ein weinender Knabe tritt herzu. Der Ärmste ist nur eine Nummer aus der Summe der Tausende, die jenes Publikum so gleichgültig auszusprechen pflegte, wie die Summen der Dukaten, die ihm gleichfalls ausgepreßt wurden. — Es sind also eigentlich drei Bilder, die illustrierte Aktion, die Gruppe des Blessierten, die Apotheose Philipps IV. Die Allegorie hat er mit malerischem Taktgefühl in einen paño historiado verlegt. Merkwürdig ist der äußerst blasse Ton des Bildes, selbst in den Figuren des Vordergrunds, besonders verglichen mit den sonstigen farbenkräftigen Gemälden des Künstlers (S. oben S. 87). Dieser Ton sollte wahrscheinlich die Lichtwirkung des tropischen Tages darstellen.

Diese zwölf Aktionen erschienen dem Leiter der spanischen Politik wohl nur als Vorspiel zu ganz andern Taten, die die nächste Zukunft enthüllen sollte. In demselben Jahre wo der Plan zuerst erwähnt wird, wurde der Krieg mit Frankreich erklärt. Auch dieser Kampf, der die Kraft Spaniens für immer brechen sollte, hatte noch einige glänzende Siege aufzuweisen die den Minister in seinem Spielerglauben bestärkten. Hatten nicht die Pariser 1636 von den Höhen des Montmartre den Rauch der brennenden Dörfer der Picardie gesehn, der die Nähe des Kardinalinfanten und des Thomas von Savoyen ankündigte? War nicht 1638 das Heer Condés, als es den spanischen Boden zu betreten gewagt, von dem belagerten Fuenterrabia in wilder Flucht zu den Schiffen geeilt? Siegesfeste wie die jetzt in dem großen Theater von Buen Retiro gefeierten waren in Spanien noch nicht gesehn worden. Um einen melancholischen König zu zerstreuen wurden oft in einem Abend Hunderttausende verschleudert, während die Soldaten in den blutgetränkten Feldern Flanderns und der Lombardei hungerten, und Generale ihre Feldzugspläne aufgeben mußten, weil Madrid keinen Succurs schicken wollte. Berauscht durch dies prachtvolle Gaukelspiel meinte man

in Madrid, die Zeiten Carls V seien wieder da, und noch größere. Das Jahr 1638 nannte man das glücklichste Philipps IV und an seinem Schluß wurde ein Stück, Las victorias del año 1638 aufgeführt. Sogar ein unerwartetes Familienglück war dazugekommen. Am 30. September konnte der Statthalter Ferdinand aus dem Lager in Flandern dem Bruder gratulieren zu dem neuen Neffen Louis in Paris, „der dort, nach so vielen Jahren, wie ein Wunder erschienen sei“ (Bd. II, 368). „Gott gebe“, schrieb er, „daß dies Ereignis ein Anlaß werde zur Erlangung eines guten Friedens!“ Das Schicksal schien freilich im Begriff andere Lose zu mischen. Kaum ein Jahr war vergangen, als über dem Belsazarfest plötzlich jene Flammenschrift aufleuchtete die im Abfall Portugals, in der Empörung Kataloniens den Sturz des mächtigen Conde Duque und den Zerfall des Reichs Philipps II ankündigte[1].

DIE ÜBERGABE VON BREDA
(El Cuadro de las Lanzas)

Die Übergabe von Breda steht unter seinen wenigen großen Kompositionen zweifellos obenan durch den Gegenstand. Wenn andere durch malerische Feinheiten den Kenner vielleicht noch mehr fesseln, so tritt uns hier auch der Mensch näher.

Die Belagerung von Breda galt für das größte strategische Ereignis der Zeit, ein Kapitel aus der Geschichte der Belagerungskunst, das der Belagerung von Ostende, der bis dahin bedeutendsten Leistung desselben Feldherrn gleichgestellt wurde. Für die wiedereröffnete kriegerische Politik gegen die Generalstaaten war sie ein vielversprechender Introitus.

Breda, in Nordbrabant nahe der Grenze Hollands gelegen, „das rechte Auge Hollands“[2], war 1567 von Alba besetzt, zehn Jahre später vom Grafen von Holach wiedergenommen, an Hautepenne wiederverloren worden und 1590 durch List in die Hände der Oranier gefallen. Es galt den Spaniern als „Bollwerk (antemurale) Flanderns“; nun war es ihnen ein Pfahl im Fleisch: das „Asyl der Verschwörer“, das Ausfallstor gegen Brabant, eine

[1] Noch im Sommer schilderte ein Gedicht, wie Philipp der Große, der hispanische Löwe, ohne seine Höhle zu verlassen, durch sein bloßes Schnauben und Schütteln der Mähne Europa erbeben und um Gnade flehen läßt:

Desde su cueba española
el Leon con su nariz,
marchita flores de lis (Frankreich),
mata moscas con la cola (Urban VIII)
y con una hebra sola
de las muchas de su clin
ata à Savoya en Turin,
y sin hacer otra arma
miserere canta Parma
y Olanda llora su fin.

[2] Andrés de Almansa y Mendoza, Cartas. Madrid 1886. 282.

Bedrohung Antwerpens. Es war der Familiensitz der Oranier, die hier ein schönes befestigtes Schloß mit wohlgepflegtem Park besaßen, Moritz nannte es seine Tempe. In der Kirche war ein prächtiges Denkmal Engelberts II, Generals Karls V, der der Stadt zwölf Kanonen geschenkt hatte; hier empfing Wilhelm von Oranien den Prinzen Philipp bei dessen Besuch in Flandern (1552). Von Natur stark war es in den letzten Jahren zu einer Musterfestung gemacht worden, Moritz verwies darauf in allen einschlägigen Fragen; hier bestand eine Kriegsakademie, besucht von Franzosen, Deutschen und Engländern; die Besatzung enthielt die Elite der alten Soldaten.

Im Jahre 1624 stand auf spanischer Seite fest, daß etwas unternommen werden müsse. Die Pause des deutschen Kriegs erlaubte den Zuzug kaiserlich-liguistischer Truppen. Der Plan diesen für uneinnehmbar geltenden Platz anzugreifen, fand im Kriegsrat fast allgemeinen Widerspruch. Die kampflustigen Kapitäne erschraken bei der Aussicht, einen Winter hindurch, vielleicht jahrelang, hier still zu liegen. Aber von Madrid soll das lakonische Billett gekommen sein: Marques — sumais Bredá — Yo el Rey[1]. Spinola simulierte ein Unternehmen gegen Grave und überraschte seine Offiziere mit dem Befehl vor Breda zu rücken. Der Kalkul war hier alles. „Mit dem Ingenieur und Ritter von S. Jago, Giovanni de' Medici, schreibt Khevenhiller[2], hat er sich oftmals viele Stunden eingesperrt, und ihre Rechnung, was die Belagerung koste, was für Zeit draufgehe, was für Kriegsbereitschaft vonnöten sein würde, gemacht, und alle Akzidentien so einfallen möchten ausgesonnen, und hernach bekannt daß sie in allem zugetroffen."

Eine Zeitlang wurde über das Unternehmen gespottet. Spinola hatte gleichzeitig mit der Armee Moritzens zu tun und sich vor den Belagerten zu wahren, die keinen Schuß vergeblich abgaben. Eine Kugel schlug in sein Zelt, eine andere riß seinem Pferd die Zaunstange weg. Die Schwierigkeiten der Verproviantierung waren groß. Es wurde ein Doppelwall aufgeführt mit 70 Schanzen und Basteien, der Marsch innerhalb betrug fünf Stunden. Um den kleinen Krieg abzuschneiden, wurde ein Teil der Umgegend unter Wasser gesetzt. Seine Arbeitskraft schien übermenschlich. Er selbst wollte später (in der Tafel der Kirche zu Breda) nur seiner Wachsamkeit (vigilantia) das Gelingen danken. Er verdoppelte sich wie Cäsar, er fastete tagelang, schlief im Soldatenzelt, behielt stets seinen heitren Gleichmut. Moritz starb vor dem

[1] Nach andern: Marqués de Espínola tomad á Breda.
[2] Annales Ferdin. X, 607.

Ende der Belagerung, seine letzte bekümmerte Frage war nach Breda. Sein Nachfolger Heinrich Friedrich unternahm einen Versuch zum Entsatz im Mai, als die Lebensmittel zu Ende gingen; er mußte sich nach blutigem Kampf zurückziehen.

Die Augen der Welt waren auf diesen Punkt gerichtet; denn es war als wäre nicht eine Stadt, sondern ein Reich der Kampfpreis; außer Niederländern und Spaniern kämpften Italiener Deutsche Franzosen. Die zwei größten Feldherrn der Zeit haben hier miteinander gerungen, beider Namen stand auf dem Spiel[1]. So sagte der Prinz Wladislaus von Polen, der zum Besuch im Lager erschienen war[2]. Später traf auch Herzog Wolfgang von Pfalz-Neuburg ein, der von Madrid kam. So trat hier wieder der Charakter hervor, den dieser endlose Krieg angenommen, von dem der Erzherzog Albrecht gesagt hatte, es sei kein Krieg mehr dessen Zweck Sieg, sondern eine Kriegsakademie[3].

Die Bedingungen der Übergabe waren die ehrenvollsten die je Belagerten zugestanden worden, sehr gegen das Gefühl des Heers; und Spinola war durch einen aufgefangenen Brief von der äußersten Not der Besatzung unterrichtet. Aber er glaubte, ihr Heldenmut fordere diese Anerkennung: die Erwägung der Wechsel des Kriegsglücks, die Erinnerung an die frühere Mäßigung des Oraniers gab den Ausschlag. Der greise Gouverneur Justin von Nassau, ein natürlicher Bruder Moritzens, mit allen Offizieren und Soldaten „sollen, wie tapfern Kriegsleuten gebührt, ausziehen mit ihrem vollen Gewehr und in guter Ordnung; das Fußvolk mit fliegenden Fahnen und Trommelschlag, Kugel im Munde, mit brennenden Lunten; die Reiterei mit fliegenden Kornetten, Trompetenschall, gewaffnet und beritten, wie im Feldzug". Auch wurden vier Kanonen und zwei Mörser bewilligt; alles Mobiliar der Oranier; Amnestie für die Bürger usw.

Diese Kapitulation wurde am 2. Juni 1625 unterzeichnet, Auszug und Übergabe der Schlüssel fand am 5. statt. Die Besatzung, der Gouverneur zu Pferde, verließ die Stadt durch das Tor von Herzogenbusch; den Marsch eröffnete und schloß die Reiterei, die aber fast alle Pferde verloren hatte. Sonst befanden sich die Leute in gutem Stand, ja sie machten eine bessere Figur als die

[1] Dixisse glorians apud suos fertur [Mauritius], quod olim de Caesare ad Dyrrhachium Pompeius: Non recusare se, quin nullius usus Imperator existimaretur, si sine dedecore exercitus Spinolae discessisset. H. Hugo, Obsidio Bredana. Antv. 1629. 59.

[2] Aleam iactam esse a duobus maximis belli ducibus ... actumque de alterutrius existimatione. A. a. O. 36.

[3] La guerra di Fiandra non chiamarsi guerra, ma Accademia per ammaestrare, non per vincere: Siri, Memorie III.

Belagerer[1]. Der Zug ging nach dem Quartier des Barons von Balançon, dessen Befestigungslinie man für den Zweck durchbrochen hatte. Hier erwartete Spinola den Kommandanten, umgeben von Fürsten, Edelleuten und Offizieren zu Pferd. Die Zeremonie erfolgte wie sie auf unserem Bilde dargestellt ist. —

Einem solchen Ereignisse mußte ein langnachhallendes Echo folgen. Gleich nach der Übergabe war man bedacht, die schnellem Untergang verfallenden Schöpfungen der Angriffs- und Verteidigungstechnik, belebt mit lebendigen Szenen, durch die zeichnenden Künste der Nachwelt zu erhalten. Die Statthalterei berief noch in diesem Jahre Jacques Callot von Lothringen nach Brüssel, der dann nach sorgfältiger Information sein größtes Kriegsstück radierte, dem eine topographisch genaue, unter Anleitung dortiger Ingenieure gefertigte Ansicht der Festung zugrunde gelegt ist[2].

Als die Nachricht am Morgen des 15. Juni in Madrid eintraf, war (nach Alvise Corner) ein Jubel, wie nicht seit dem Tage von Lepanto. Im Palast schickte man sich grade an zum Gang in die Kapelle; der König ersuchte den Nuntius das Te Deum zu singen, das dann auch in allen Kirchen Madrids angestimmt wurde. Spinola erhielt die große Commende von Castilien des S. Jagoordens. Die Spanier schrieben den Erfolg ihrer „unbesieglichen Macht“ zu, und Olivares rief, „unser Erfolg ist gegen die Kräfte der ganzen Welt errungen“, mit einem Seitenblick auf den venezianischen Gesandten. Diese Auffassung vergegenwärtigt Calderons Schauspiel. Die spanischen Hauptleute und Mannschaften, ihre wilde Kampflust, Verachtung andrer Nationen und ihren Ketzerhaß, den allen Plagen standhaltenden Humor, konnte nur ein Poet zeichnen der diese Feldzüge einst mitgemacht hatte. Gute Informationen sind darin verarbeitet, nur die Feldherrn verfallen zu oft in den Schwulst der Don Espadachin. Zu Spinolas Seite steht hier Don Gonzalo de Cordoba, der Urenkel des gran capitan, die Namen Bazan, Pimentel werden gebührend verherrlicht; es fehlt nicht an Ausfällen auf die Italiener und Vläminger (flinflones). In Wirklichkeit war die Einnahme von Breda ja das Werk italienischer Strategik und Ingenieurkunst, und zum Teil selbst italienischer Bravour. Denn im Würfelspiel des Kriegs war auch die einzige große blutige

[1] Egregia sane manus, seu corpora spectares, seu arma; maiorque quam in nostris splendor. Hugo 119.

[2] Die Skizzen in der großen Sammlung von Zeichnungen in der Albertina sind Kopien und werden jetzt Stephan della Bella zugeschrieben. M. Thausing, Wiener Kunstbriefe.



Rubens: Philipp der Zweite. Madrid, Prado.



Rubens: Philipp der Vierte. Petersburg, Ermitage.

Episode, die Zurückweisung der letzten ernstlichen Bedrohung dieses Meisterwerks der Belagerungskunst durch Friedrich Heinrich, den Italienern unter Carlo Romá zugefallen. In Spanien vergaß man, wenn man von der militärischen Befähigung der Italiener abschätzig redete, wie viel von eigenen Erfolgen auf Rechnung der Neapolitaner und Lombarden kam. Diese Nation, sagt Vendramin (Relation von 1595), hat für sich allein nie Glück gehabt, nur mit andern hat sie sich gut bewährt. —

Bereits im Anfang der dreißiger Jahre befanden sich zwei sehr große, ebenfalls topographisch-fachmäßige Darstellungen im Palast. In der einen, im „Sommer-Geschäftszimmer des Königs" aufgestellt, sah man den Marques von Leganés einen Zettel mit der Beschreibung in der Hand; die andere zeigte im Vordergrund den Besuch der Statthalterin Infantin Isabella nach der Übergabe (Prado 1747). Dies hatte als Gegenstück die Belagerung von Ostende. Auch eine kleinere Darstellung wird aufgeführt[1]. Noch jetzt besitzt das Museum des Prado zwei Bilder derselben Klasse (1743 und 1748), die zu einer Suite von niederländischen Belagerungsstücken des Malers Pieter Snayers gehören; das eine ist eine militärperspektivische Ansicht Bredas mit Umgegend; das andere gilt für das Bild des Inventars von 1636: die Köpfe der historischen Personen sind von kundiger Hand retuschiert.

Nach den Berichten der Augenzeugen waren beide Feldherren abgestiegen. Spinola erwartete den Kommandanten umgeben von einem „Kranz" von Fürsten und adligen Offizieren[2]; und dieser erschien mit seiner Familie, Verwandten und vornehmen Zöglingen der Kriegsakademie, die bei der Belagerung mit eingeschlossen worden waren. Spinola begrüßte und umarmte den Kommandanten mit freundlichem Blick (humaniter salutans) und mit noch freundlicheren Worten, die Tapferkeit und Standhaftigkeit der Verteidigung rühmend.

Auf jener Seefahrt von Barcelona nach Genua im Jahre 1629 war Velazquez dem Spinola nahegetreten; die gleich nachher erfolgte tragische Katastrophe, die Belagerung von Casale, muß ihm noch näher gegangen sein, als anderen Zeitgenossen, die uns nicht ohne Bewegung schildern, wie Spinola schmählich preisgegeben, in seiner Feldherrnehre gekränkt, mit umdüstertem

[1] Im Inventar von 1636: Sitio de Breda, á la mano derecha tiene el rótulo con la descripcion del sitio el Marques de Leganés. 8' breit. In der „pieza en que S. M. negocia en el cuarto bajo de verano". Das zweite mit Isabella in der Kutsche war 9' breit. In der „pieza del cuarto bajo antes de la del despacho". Das kleine Bild kam später in das Lustschloß Zarzuela.

[2] Insigni nobilitatis corona stipatus. H. Hugo 120.

Geiste unterging. Dieser Stimmung gibt Quevedos Sonett Ausdruck:

En Flandes dijo tu valor tu ausencia,
En Italia tu muerte; y nos dejaste, Spínola,
Dolor sin resistencia.

Auch der Maler wollte ihm, an seinem bescheidenen Teil, ein Denkmal setzen, indem er die Gestalt des edlen Mannes, eines der humansten Führer seiner Zeit, so wie nur er es konnte, der Nachwelt überlieferte. Vielleicht hatte er auf dem Schiffe eine Skizze des Generals genommen.

Es ist nicht mehr der etwas spitze, feine Kopf aus den Jahren von Ostende, auch nicht das Bild ruhiger Vollkraft dieses Schlachtendenkers, wie in dem Gemälde von Mierevelt; es ist der Kopf mit grauen Haaren und hoher Stirn, wie ihn die schönen Bildnisse des Rubens und besonders des van Dyck uns vorführen[1]. Er hatte in Madrid wiederholt Fieberanfälle, von denen er sich nur langsam erholte. Aber Velazquez konnte den Zügen jenes Leben einhauchen, das dem Maler nur im vertrauten Verkehr sich aufschließt.

Die im Wesen des Meisters begründete Maxime der Einheit, Einfachheit bestimmt auch diese Komposition. Nur der Moment der Übergabe der Schlüssel und was damit zusammenhängt; alles andere in strengem Bezug darauf. Die Ansicht der Festung fehlt; ihr Punkt liegt am linken Ende der Leinwand. Dagegen erscheinen beide Feldherrn mit dichtgedrängtem Gefolge, hinter dem jenseits des Rahmens die Heere folgen. Denn die Raumfüllung gibt den Eindruck der Menge, aber auch der Bedeutung des Vorgangs. Der Gouverneur ist an der Spitze der Infanterie im Quartier bei Tetteringen eingetroffen, wo ihn Spinola erwartet. Eben sind beide abgestiegen; es öffnet sich der Kreis. „Alle treten zurück", und entblößen schweigend das Haupt. Die Handbewegung des hellbeleuchteten Vlämingers, dem ein Kamerad etwas zuraunen will, scheint Stille zu gebieten. Justin geht auf Spinola zu, aber dieser kommt ihm entgegen; indem der Gouverneur ihn anredet und den Schlüssel hinhält, beugt jener sich vor und legt ihm die Hand auf die Schulter. — In Blick und Gestus liegt eine Ver-

[1] Das Bildnis Mierevelts ist von Jan Muller 1615 gestochen worden; eine Wiederholung, dem Geldorp Gortzius zugeschrieben, ist in der Galerie zu Darmstadt (Nr. 277). Das Bildnis von Rubens, intelligent und geistreich, ist im Palast Marcello Durazzo zu Genua, eine Wiederholung in der Galerie zu Braunschweig, eine Kopie in der Nostitzgalerie zu Prag; gestochen von Peter de Jode. Van Dyck hat ihn mehrmals gemalt, das Exemplar aus dem Palast Balbi zu Genua und mehrere andere sind jetzt in England (van Dyck-Ausstellung 1887); der Stich in der Ikonographie ist von Lucas Vorsterman.

schmelzung vornehmer Eleganz, natürlicher Gutmütigkeit und italienischer Feinheit. Der siegreiche Feldherr fühlt mit dem tapfern Manne, er will diesem schweren Schritt das Bittere nehmen[1]. Auch wer die Relation nicht kännte, würde aus dem Bild alles so herauslesen, wie es geschrieben steht. Die Worte sind nicht überliefert, doch können Calderons Versen richtige Mitteilungen zugrunde liegen. Danach hätte Justin von Nassau von dem Schmerz dieses Moments gesprochen; nicht verhehlt, daß er in solchem Ausgang nur das Werk des im Krieg waltenden Schicksals sehe, welches auch die stolzesten Reiche niederwerfen kann. Und Spinola rühmte seine Tapferkeit: die Tapferkeit des Besiegten ist des Siegers Ehre[2]. Der Kommandant sieht dem General aufmerksam, wie überrascht ins Auge. Von ihm hat dem Maler schwerlich ein Porträt vorgelegen; er war ein Greis: insigni canitie venerabilis sagt Hugo.

Die Wahl einer rein menschlichen Regung zum hervorstechendsten Motiv ist ein Zug, auf den nicht jeder gekommen wäre. So hat der griechische Maler der Alexanderschlacht (die nicht bloß in den Lanzen und Pferden an dieses Werk erinnert) den unterliegenden Darius erhoben, der die eigne Not über dem sich für ihn opfernden Vasallen vergißt.

Die Namen derer, die in der nächsten Nähe des Feldherrn standen, werden uns genannt. Es waren der Prinz Wolfgang von Pfalz-Neuburg, D. Gonzalo de Cordoba, der Graf von Salazar, Graf Heinrich van den Bergh (Vérgas) und zwei sächsische Prinzen. Dann folgten dreißig Oberste. Der Maler konnte sich indes hier Freiheiten gestatten und Rücksichten nehmen. Der Alte hinter Spinola, beide Hände auf einen Stock gestützt, ist vielleicht der Chef des Quartiers, wo der Akt stattfand, Albert Arenbergh, Baron von Balançon, Kommandeur der vlämischen Reiterei, dem bei der Belagerung ein Bein abgeschossen wurde, — eine Lieblingsfigur Calderons. Der zweite in Rüstung kann nach

---

[1] La tête du marquis de Spinola a un caractère de bienveillance et d'urbanité qui ferait presque souhaiter de perdre une ville pour lui en rendre les clefs. P. L. Imbert, L'Espagne. Paris 1875. 212.

[2] Justino.
No hay temor que me fuerce
á entregarla, pues tuviera
por menos dolor la muerte.
Aquesto no ha sido trato,
sino fortuna, que vuelve
en polvo las monarquias
mas altivas y excellentes.
Esp.
Justino, yo las recibo,
y conozco que valiente
sois; que el valor del vencido
hace famoso al que vence.

Mr. Solvay läßt ihn sich ausdrücken nach seinem Geschmack: Mon brave, vous vous êtes bien battu; consolez-vous, cela ira mieux une autre fois.

den Zügen Wolfgang sein, der freilich bei van Dyck noch keine so kahle Stirne hat. Der alte längliche Kopf dahinter erinnert an van Dycks Bildnis des D. Carlos Coloma, Chef der Infanterie, der dort seit 1588 von der Pike auf gedient hatte. In dem jungen Mann rechts am Rand hat man ein Selbstbildnis gefunden; durch den Hut auf dem Kopf ist er von dem engeren Kreis ausgeschlossen.

Der Gouverneur konnte mit keiner so glänzenden Korona auftreten; ihn begleitete einer der Geiseln, Carl Philipp Le Comte, seine Gemahlin, Söhne und Neffen, und ein Sohn des Prinzen Emanuel von Portugal, eines Sprößlings der Tochter Wilhelms von Oranien Emilia und des Bastards Antonio. Infolge der Diagonalstellung der Achse kam diese Gruppe in eine vom Betrachter abgewandte Stellung und in Schatten. Diese ungünstige Position war übrigens dem Maler gelegen, der hier als Modelle fast nur Troupiers hatte.

Dieser niederländischen Schar sieht man die zwölfmonatliche Belagerung wenig an; die feindlichen Offiziere zollten ihnen laut ihre Bewunderung.

Ein gewöhnlicher Maler hätte die Augen der Umstehenden auf die beiden Feldherrn konvergieren lassen, die Phraseologie der Gebärdenrhetorik hinzugefügt. Hier sieht man auf spanischer Seite außer dem neugierig den Kopf umdrehenden Reitknecht nur den alten Oberst mit dem Stock den Gouverneur fixieren. Er muß sich die Leute einmal ansehn, die ihm sein Bein abgeschossen haben. Alle andern sehen nach verschiedenen Richtungen auseinander. Passavant nennt das eine „zerstreute Komposition". Aber wo das Ohr so stark in Anspruch genommen ist, vermeidet man die Ablenkung der Aufmerksamkeit durch das Auge.

Die Spanier mit ihrem angeborenen und angenommenen Phlegma verraten fast mit keiner Miene und Bewegung irgendwelche Regungen; lebhafter ist die Mimik der Holländer.

Pferde, Kostüme, Waffen sind natürlich mit dem Blick des Sachkundigen, unübertrefflich in Farbe und Textur wiedergegeben. Sie allein können das Auge lange beschäftigen. Die aufgebauschte Fasson der niederländischen Tracht hätte Franz Hals nicht besser getroffen. Vielsagend sind z. B. die Stiefel, beziehungsweise Füße Spinolas und des Kommandanten. Solche Kostüme muß der Historienmaler dem Velazquez neiden, und den unersetzlichen Vorteil, die Menschen darin sich bewegen zu sehen. Heute hat man nur die Wahl zwischen einer nach wenigen Jahren lächerlichen Modetracht und archäologischen Puppen.

Hinter den spanischen Gruppen bemerkt man eine lancería,

nebst Fähnrich (alférez) und Flötenspieler. Der defilierenden Truppe zugewandt, kehren sie der Szene den Rücken; nur zwei sehen sich um. Etwas sonderbar nehmen sich die 29 Lanzen von Eschenholz aus (nach denen das Bild benannt wird), die bis auf vier mathematisch lotrecht, mehr als ein Drittel von Landschaft und Himmel durchschneiden. Man hat sie geschmacklos gefunden. Aber bei ihrem Anblick schlug des Spaniers Herz. Ihr starrer Parallelismus war das Symbol der Mannszucht, welche die spanische Infanterie so lange zum Schrecken Europas gemacht hatte. Kaum ein Jahrzehnt war ins Land gegangen nach der Ausstellung des ersten Gemäldes von Leonardo, als dieses eiserne „Ährenfeld“[1] in der Schlacht bei Rocroy (1643) von Condé niedergemäht wurde, — um sich nicht wieder aufzurichten.

Ungeachtet der Anfüllung des Vordergrunds hat sich der Maler eine weit auseinandergehende Fernsicht zu verschaffen gewußt. Der Hintergrund gehört zu den nicht am wenigsten zu lobenden Schönheiten des Gemäldes. In den Zwischenräumen beider Massen erblickt man die im hellen Licht des Junimorgens vorbeimarschierende Besatzung. Hinter ihnen ragen wieder die Lanzen der spalierbildenden Spanier. Den Mittelgrund schließt ab eine Schanze der innern Enceinte. Die links davon aufqualmende Rauchwolke entsteigt einem großen Brande, vor dem Gestalten, Fahnen, sich bewegen; andere Dampfsäulen, die auch die Quartiere bezeichnen, rühren von Freudenfeuern und Salven her.

Die etwas verschwimmenden Einzelheiten der Ferne sind richtig disponiert, wie in der großen Leinwand von Snayers. Der Punkt in der Mitte ist die Station des Paul Baglioni. Die Wasserfläche zur Linken mit dem durchschneidenden Damm (dem „schwarzen Damm“) ist ein Teil der künstlichen Überschwemmung, durch die Spinola sich vor der umschwärmenden Entsatzarmee Ruhe verschaffen wollte. In der Ebene dahinter sieht man die Silberschlange der Merka, die in der Stadt das Flüßchen Aa aufnimmt. Die mehr als zehn Meilen entfernte See ist natürlich nicht sichtbar.

Alles ist wie im Aufatmen, die Natur selbst scheint, im Wehen der Morgenlüfte, ein neues Leben des Friedens zu verheißen. — „Das Werk, sagte Mengs, enthält alle die Vollkommenheit deren der Stoff fähig war, und alles ist mit der höchsten Meister-

---

[1] Calderon vergleicht diese gallarda infantería einem Ährenfeld:

y al mirarlos, parecia,
que espigas de acero daba,
y que al compas que marchaba
el zéfiro las movia.

schaft ausgedrückt"[1]. Der Eindruck großer Massen ist mit wenigen Figuren, der einer unermeßlichen Ausdehnung auf beengter Fläche gewonnen. Der geniale Kolorist hat hierzu soviel beigetragen wie der Zeichner. Die Komposition vereinigt Durchsichtigkeit der Erzählung mit allen Eigenschaften malerischer Gruppierung: Gleichgewicht der diagonal geteilten Massen, Konzentration des Interesses in der Hauptperson und abgestufte Unterordnung der übrigen. Man hat bemerkt, daß er nur mit Lokalfarben gearbeitet hat, zugleich satt, saftig, und zart, durchsichtig; es lassen sich wenige Gesichter desselben Teints finden[2].

Das Farbensystem ist das der Reiterbilder. Himmel und Ferne mit ihren breiten, kühlen, grün-blauen Flächen, durchzogen vom weißen Schimmer des Wassers und Pulverdampfs, geben den Grund für die warmen, farbig satten Figuren des Vordergrunds, mit ihren rotbraunen Schatten, bis zu dem mächtigen Schecken in der Ecke rechts. Auch hier ist für lichte Punkte gesorgt, in dem Prinzen mit dem weißen sonnenbeleuchteten Wams (man wird an Rembrandts „Nachtwache" erinnert), im Glanz der Rüstungen und im Schimmer goldgestickter Seide; im weißen Mantel der abschließenden Figur rechts, der weiß und hellblau karierten Fahne. Die stärkste Lichtöffnung hat er in Mitte und Mittelgrund verlegt, wo die Truppen vorbeidefilieren; diese Stelle gibt ihm zugleich den hellen Grund für die zwei Protagonisten. Das Licht kommt von links, also Südosten (denn die Übergabe fand um zehn Uhr morgens statt) und fällt den Spaniern ins Gesicht. Der hellste Punkt ist die Stirn Spinolas. Alles von Luft umflossen, schwebend im Luftmeer.

Es ist eine militärische Zeremonie, aber eine Zeremonie, in der eine lange Epopöe von Kämpfen, wo zwei gewaltige Gegner unter Aufbietung aller Kräfte der Elemente und menschlichen Verstands und Willens miteinander rangen, zusammengefaßt und besiegelt wird. Alles was diese starken, klugen und kühnen Männer gearbeitet haben — mit jener Feste als Kampfpreis — dessen Pathos drängt sich in diesen Moment, ein militärisches Sakrament gleichsam.

Aber die Wellenkreise der Gedanken, die es anregt, sie schwingen noch weiter, von der Vergangenheit nach der Zukunft. Diese Ge-

---

[1] Mengs fand den einzigen Fehler in den Lanzen: no hay cosa, exceptuando las hastas de las lanzas, que no este expresado con el mayor magisterio. Carta à D. A. Ponz, Viage VI, 201. Bossuet nennt diese carrés espagnols — carrés vivants, semblables à des tours, mais à des tours qui sauraient réparer leurs brèches.

[2] José Musso y Valiente im Text der Coleccion litográfica.

stalten beleuchten das ganze Bild jenes Weltkampfs zweier Völker und Religionen. Hier wurde von der Hand des spanischen Hofmalers ein spanischer Erfolg gefeiert, errungen durch Zusammenwirken von vier Nationen, unter der Führung eines Genueser Feldherrn. Dieser spanische Generalissimus macht der Bravour eines holländischen Kommandanten sein Kompliment, eines Ketzer- und Rebellenchefs. Der Enkel jenes Philipp, der die Hand des Meuchelmörders gegen den großen Wilhelm aufrief, er hat seinem Maler dieses Bild aufgegeben, wo ein Nachfolger Albas einen Oranier begrüßt und rühmt. Hat der Schöpfer des Bildes damals schon jene Stimmung ausdrücken wollen, die bald die Oberhand bekam, als man sich mit dem Gedanken vertraut machte, die vereinigten Provinzen als souveränen Staat anzuerkennen und ihre Gesandten in der Königsburg Philipps II zu empfangen?

Jemand hat behauptet, auch als er das Museum in Madrid gesehen hatte, „daß es Velazquez für alle ins Gebiet der höheren geistigen Sphäre der Kunst fallende Aufgaben durchaus an den erforderlichen Eigenschaften gefehlt habe“[1].

Aber was heißt „höhere geistige Sphäre der Kunst?“ Ist es Gedanken- und Programmalerei? wie die im Plafond des goldschimmernden sechzehnsäuligen Saals im Palast Serra zu Genua, wo Ambrosius Spinola, ein Elias, zwischen allegorischen Damen gen Himmel fährt? Hätte die Minerva mit dem Hahne, Herkules mit dem Grabscheit[2] und der Flußgott Merka dabei sein müssen?

Oder ist es der Ausdruck seelischer Vorgänge und der Verstand der Anordnung, auf die man sonst die Größe Raphaels gründete? In diesem Punkte kann sich die Übergabe von Breda wohl neben dem Zimmer des Heliodor sehn lassen. Es hat aber Kritiker gegeben, denen es schon ärgerlich gewesen wäre, daß Velazquez nichts weiter als den 5. Juni 1625 malte.

Wenige Historienbilder enthalten so wenig Geistloses (d. h. Phrase und Schablone); an wenige ist soviel Geist (künstlerisch und menschlich) gewandt worden; wenige geben so viel zu denken, und noch wenigere lassen wie dieses einen Künstler von wahrem Geistesadel erkennen. —

Von ganz andrer Seite wird das Gemälde der Lanzen neuerdings bekrittelt. Während es Émile Michels wohlerwogenes Urteil ein als rein historisches Gemälde nie wieder erreichtes Vorbild

---

[1] Waagen in Zahns Jahrbüchern.

[2] In dem nach Rubens' Zeichnung gestochenen Titelkupfer der Obsidio Bredana.

nannte[1], scheint die kunstvoll und sachgemäß durchdachte Komposition und die hier geforderte feierliche Würde modernste Doktrinäre zu verstimmen, deren mit der Brille der Sekte bewaffnetes Auge darin „dekorative Flachheit" entdeckte! —

Es gibt mehrere, freilich bezweifelte Skizzen für Einzelfiguren[2]. In der Sammlung der Biblioteca nacional (Mittlere Bände III, 22) ist eine Kohlenskizze auf weiß Papier, wo die Umrisse mehr unbestimmt versucht als in festen Linien entworfen sind. Die Hauptfigur ist der Reitknecht hinter dem Pferd Spinolas, dessen Figur hier unverdeckt gezeichnet ist, den rechten Arm in die Seite gestemmt. Daneben rechts, nur halb so groß, der horchende Jüngling, der hier zwei Finger erhebt. Auf der Rückseite desselben Blatts, viel kleiner, in ganz stumpfer schwacher Kontur, Spinola. Außerdem in dem kleinen Band I, 14 eine Umrißzeichnung des die Büchse schulternden Soldaten. Die Zeichnung im Louvre aus Mariettes Sammlung hat dagegen feste Umrisse. Es könnte der erste Gedanke sein. Hier sieht man das Pferd und die Hauptgruppe nebst den spanischen Herrn, ohne die holländische Hälfte. Die sogenannte Farbenskizze, bekannt aus dem geistreichen Artikel Theophile Gautiers, ist nur eine von den oft vorkommenden Kopien, — was man übrigens schon nach der Beschreibung ahnt. Denen die durch Entdeckungen dieser Art glücklich gemacht werden, will ich ein Gemälde nennen, in dem man die erste Anregung für das Schema der Komposition finden könnte. Bei dem Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen (im Mai 1635) hatte Rubens die Dekorationen entworfen; an der Arkade bei der Kirche S. Georges war u. a. zu sehen die so oft gemalte Begegnung des Infanten Statthalters mit seinem Schwager, dem Könige von Ungarn, am Vorabend der Schlacht bei Nördlingen (2. September 1634). Jedem Besucher der Pradogalerie wird unser Gemälde einfallen beim Anblick dieser von van Tulden ausgeführten und auch radierten Skizze in Wien. Dieselbe Diagonale, die beiden vorgebeugten Figuren, die Gruppen der Offiziere aus denen sie hervortreten, das Pferd mit dem Reitknecht rechts als Zurückschieber. Der Infant wird dafür gesorgt haben, Skizzen dieser Rubensschen Entwürfe nach Madrid zu schaffen.

Die Übergabe von Breda wird zum erstenmal aufgeführt in dem nach dem Tode Carls II (1701) aufgestellten Inventar von

---

[1] N'a-t-il pas donné du tableau purement historique un modèle qui depuis lors n'a jamais été egalé. Revue des Deux Mondes 1. Sept. 1894. 151.

[2] *Abgebildet und besprochen bei A. L. Mayer, 150 Handzeichnungen spanischer Meister. Leipzig.*

Buen Retiro (hier wohl von Anfang an) und auf 500 Dublonen taxiert[1]. Sie hing in vergoldetem Rahmen zwischen dem Gemälde desselben Gegenstandes von Leonardo und dem Entsatz Genuas von Pereda. Von 1772 an erscheint sie im neuen Palast, in der Antecamara der Infantin, Spinola heißt Leganés![2] Im Inventar Carls III von 1789 (Pieza de vestir) ist die Taxe 120000 Realen.

Die Meinung, daß es 1647 gemalt sei, ist reine Vermutung. Wahrscheinlich viel früher. Die Einnahme von Breda war schon am Ende der dreißiger Jahre durch aufregende Ereignisse glücklicher und unglücklicher Art in den Hintergrund gedrängt worden. Ein kecker Einfall Condés und die Belagerung einer Grenzfestung war glänzend zurückgewiesen worden; aber kurz darauf gingen Portugal und Katalonien verloren. Und Breda war nach zwölf Jahren (1637) von den Holländern wiedergenommen worden, unter wenig ehrenvollen Umständen für die Spanier[3]. Die berühmte Belagerung konnte jetzt nur peinliche Empfindungen wecken. Ihre wiederholte Vorführung würde besser zu dem kriegerisch-hoffnungsvollen Geist des vierten Jahrzehnts passen. Darauf führt auch die Malweise: es ist die der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre: der Reiterbilder[4].

CALDERON UND BUEN RETIRO

Wir sahen wie menschlich es bei der Entstehung von Buen Retiro zuging; aber wie ganz anders sich die Schöpfung des Conde Duque im Geiste eines Spaniers von damals spiegelte, sollte das nicht mit zur Vollständigkeit des historischen Bildes gehören? Auch diesem Ereignisse des Hofes Philipps IV hat Calderon seinen Segen erteilt, und bei dieser poetischen Konsekration wie zu erwarten alle seine Register gezogen.

Für das mythologische Festspiel, Los tres mayores prodigios (Die drei größten Wunder), scheint man ihm den Stoff gegeben zu haben; vielleicht deshalb hatte er hier nicht seine glücklichste Stunde. Etwas Außerordentliches war geplant: das Stück er-

[1] Ottra [pintura] del mismo tamaño [4 varas de l., $3^1/_2$ de a.] y marco dorado del Marques de Espinola reziuiendo las llaves de una plaza original de Diego Velazquez.

[2] Otro que representa al marques de Leganés en la entrada de una plaza, reciuiendo las llaves.

[3] Breda se perdió á mi juicio mal, porque no ha resistido mas de 56 dias, siendo la plaza mas fuerte de Europa. So schreibt der Kardinalinfant dem Könige, am 18. September 1637.

[4] *Das Bild ist vielleicht schon 1634 gemalt, sicher vor dem 28. April 1635 vollendet. Vergl. Tormo a. a. O.*

zählt in drei Akten die Wundertaten dreier Heroen: Jason, Theseus, Herkules, in den drei Erdteilen, auf einer in drei Szenen geteilten Bühne, vorgeführt von drei Schauspielertruppen; am Schluß vereinigten sie sich auf einer Bühne. Hier begnügte sich der Dichter indes mit der allgemeinen Anspielung auf die Verbreitung der Großtaten Spaniens in den Weltteilen. Nach der Aufführung in der Johannisnacht 1636 verlieh ihm der König das Ritterkreuz von Santiago, „unter allgemeinem Beifall der Residenz“[1].

In viel engerm Anschluß an die Veranlassung des Festspiels hält sich der Dichter in Loa und Auto, betitelt: El nuevo Palacio del Retiro. Nie ist wohl in so wunderlicher Weise eine Schöpfung fürstlicher Prunksucht verherrlicht worden, nie im Schmelztiegel überspannter Phantasie Heiliges und Profanes barocker, verwegener gemischt worden.

Die Loa wird eröffnet von den allegorischen Masken des tätigen und beschaulichen Lebens; sie suchen das himmlische Mannah; der königliche Palast und Buen Retiro beanspruchen es zu besitzen; zur Entscheidung erscheint die Weisheit (die himmlische Sabiduría) als Cicerone und übernimmt die Führung durch die Villa. Bei der Betrachtung ihrer Wunder zerrinnt die Wirklichkeit in apokalyptische Visionen. Das Blumenparterre erinnert an die Blume der Reinheit, man erblickt, wie unter den Gemälden der Immaculata, ihre Symbole, den „geschlossenen Garten“, die Wurzel Jesse. Der Brunnen mit den beiden Marmorschalen versinnlicht die sakramentale Mischung von Wasser und Wein. Der „Garten der Königreiche“ sind die Länder die für den Glauben Gut und Blut geopfert; die vier vergoldeten Barken der Ria die vier Kardinaltugenden, die acht Straßen die Seligpreisungen; die beiden Weiher der Teich von Hesbon. In der Statue des Kaisers von Leon Leoni, die bei der Ermita S. Pauls stand, erkennt man den Athleten im Kampf gegen Ketzerei, als „Prototyp des Schwertapostels“; endlich

---

[1] Cosa que ha parecido mui bien á toda la corte, sagt der Chronist von Madrid, Pinelo, zu diesem Jahre. Die Komödie wird von dem Florentiner Serrano in seinem Brief vom 21. Juni beschrieben: Le Fatiche e Forze di Ercole, wo drei Kompagnien der besten Corrales der Hauptstadt, zusammen über vierzig recitanti mitwirkten. Cosimo Lotti habe den halbmondförmigen Schauplatz mit Prospekten, Gemälden, grünen Zweigen, Fackeln und Kerzen ausgeschmückt. Man ging erst am Morgen zu Bett. Vgl. Valentin Schmidt, Die Schauspiele Calderons, S. 302, wo die Komödie aber zwischen 1630 und 1634 verlegt wird. Die in der Loa aufgeführte Reiterstatue Philipps von Tacca wurde erst 1642 aufgestellt. Dies weist auf eine spätere Umarbeitung des Texts.

Taccas Bronzestatue des regierenden Königs, des Verteidigers unserer heiligen Mysterien, verwandelt sich in den Herrn der Vision des Propheten Habakuk, der auf Rossen den Weg des Heils fährt:

> Aquel catolico pecho,
> que siempre firme, y seguro,
> con un igual movimiento,
> corrió, voló, y defendió
> á los mas altos mysterios.

Einen unheimlichen Grad erreicht die Temperatur in dem Auto, hier leider mit fataler Einmischung des Fanatismus.

Wie an Portalen mittelalterlicher Kathedralen die Statue der alten Religion des Gesetzes neben der Religion der Gnade, so tritt hier eine Figur des Judaismus auf, als Fremdling an der Pforte der Villa. Mit Staunen erblickt er, wo sonst wüstes Feld mit Ölbäumen (olivares) sich ausbreitete, fürstliche Palastbauten, umgeben von reizendem Blumenflor. Ein Mann (El Hombre) — es ist Olivares selbst — tritt dazu und anwortet auf jene Frage mit den Worten der Pilger von Emmaus (Evangelium Luk. 24, 18): Bist du allein unter den Fremdlingen in Jerusalem? usw.

Der Jude wird nun belehrt, dieser Park sei die heilige Stadt, die Johannes auf Patmos sah, das triumphierende himmlische Jerusalem, die Figur der Kirche, der Sitz des Neuen Reichs, des dritten Reichs der Gnade nach denen der Natur und des Gesetzes, vom König an der Stelle jener früheren Wildnis des Alten Testaments, als Neues Testament errichtet. Dieser König ist die „Sonne der Gerechtigkeit“, seine Braut die Königin des Gnadenreiches, dessen drei Tugenden ihre drei (bourbonischen) Lilien symbolisieren. Und so verwandelt sich schließlich das Hoffest in eine Art Weltgericht.

Der König hält nämlich zur Feier der Einweihung dieses Gnadenhauses einen Reichstag, wo alle seine Länder, alle Enden der Erde ihre Memoriale übergeben, damit er seines Amts walte, Gnade und Gerechtigkeit übe: Nord (Flandern), Ost (der Islam), West (die neue Welt), Süd (Afrika). Aber schon das erste Memorial entfacht seinen Zorn: bei dem Worte „Gewissensfreiheit“ ruft er: Nicht öffnen, nicht lesen, die Ohren vor der Ketzerei verstopfen! „In Frieden regieren über Inseln ohne Glauben? Nimmermehr, das ist kein Regiment! — Die Gnadenerweisungen, zu denen er sich auf besondere Fürbitte bewegen läßt, bestehen in Sendung von Missionsmönchen (nach Indien), Kreuzzügen (gegen Mauren), Gründung christlicher Reiche (in Oran

und Mamora). Nur eine Bittschrift wird in Atome zerrissen und in alle Winde verstreut: die des Juden um Handelsfreiheit. In groteskem Kontrast hierzu erscheint dann die Quadrille der Granden, des Admirals, Peñarandas, Torres, als Noa, Mose und David; und als Gipfel des Deliriums treten Philipp und Olivares auf, parejas reitend, als Gott (un Dios humano) und Mensch! Nicht ohne Humor erscheint, bei Vorführung der Ratskörper mit ihrem apostolischen Vorsitz, an der Spitze des Finanzrats der Apostel Philippus, weil bei der wunderbaren Speisung der Fünftausend die fünf Brote durch seine Hände gegangen waren.

DIE SPANISCHE JAGD

Zu derselben Zeit als Olivares dem Könige eine Villa nach seinem Kopfe schuf, hatte dieser nach eignem Geschmack ein Schlößchen sich ersonnen das von der Schöpfung des valido sehr verschieden war. Von bescheidener Größe, abgelegen im Gehölz, nur für vertraute Umgebung, sollte es mit guten neuen Bildern einiger wenigen, aber der ersten Maler, ebenfalls nach eignen Angaben angefüllt werden.

Im meilenweiten Wildpark des Pardo lag ein altehrwürdiges Jagdschloß, das Carl V umgebaut hatte. Der große Brand von 1608 hatte bloß seine Kunstschätze teilweise zerstört. Eine kleine Burg mit vier Ecktürmen; aber die mit Wintergrün bedeckten Mauern, der breite Graben voll Blumenbeete gaben ihm ein seiner Bestimmung entsprechendes Angesicht. Hier war einst die Bildnisgalerie der Zeitgenossen Philipps II. Im Innern sind nur einige Freskomalereien des Becerra und Genossen von der alten Gestalt vor 1608 noch übrig geblieben.

Eine halbe Meile östlich davon hatte der Kaiser einen Turm gebaut, zum Abstieg und Imbiß auf den Fahrten nach den Forsten von Balsain hoch in der Sierra. Diese Torre de la parada (Halteturm) umgab jetzt Philipp IV mit einem Doppelgeschoß, „gleich einem guardainfante um den Leib“[1]. Am 20. November 1636, in einem Brief aus Douai beglückwünscht der Kardianlinfant Ferdinand seinen Bruder zu der prächtigen Idee; obwohl er als erfahrener Jäger besorgt sei, daß der Bau mitten in den querencias (Wildgehegen) die Jagd verscheuchen könne.

Noch weiter, mitten im Walde hatte Ferdinand selbst ein

[1] So sagt Graf Harrach im Tagebuch, 25. Juni 1677, wo er eine Fahrt dahin mit Graf Trautson beschreibt. „Es ist gar ein herziges Häusel.“

Landhaus, die Zarzuela sich gebaut, von dem eine neue Art musikalischer Dramen den Namen erhielt.

Diese Schlösser standen im Herzen des uralten Jagdreviers dieser Gegend. Schon im Jagdwerk Alphons' XI gilt Madrid als „sehr königliches Revier für Sauen im Winter“[1]. Hier wurden zu Philipps IV Zeit die großen jährlichen Hofjagden (las grandes monterías) gehalten. Sie dauerten acht Tage, der Jägertroß belief sich auf dreihundert Personen, die Kosten wurden auf 80000 Escudos berechnet. —

Von der alten spanischen Jagd, ihren Bräuchen und Ämtern, Festen und Abenteuern könnte jemand der Gelehrter und Waidmann wäre, ein merkwürdiges Buch schreiben. Die Szenen die Velazquez gemalt hat würden recht anschauliche Urkunden dazu geben.

Die hohe Jagd (la caza de monte), erklärt der Herzog im Don Quixote (II, 34), ist die notwendigste körperliche Übung für Könige und Fürsten; denn sie ist das Abbild des Kriegs. „Wie das Waffenhandwerk die Hauptsäule ist, sagt Martinez de Espinar, so die Monarchie trägt, schirmt und mehrt, so ist die Jagd im Frieden die nützlichste Übung, die vollendete Schule und das lebendige Abbild des Kriegs und seiner Härte. Sie macht die Sinne wachsam, die Muskeln elastisch, die Gliedmaßen straff, sie feuert die Lebensgeister an und erhebt das Herz; in ihr verliert man die Scheu vor Blut und das Grauen vor dem Tode.“ Kein Wunder wenn für die Herrscher des Mittelalters, deren erstes Geschäft ruheloser Krieg war, die Jägerei eine sehr ernste Angelegenheit, der Oberjägermeister die erste Person am Hof war. Jagdwerke gehören zu den frühsten und umfangreichsten Denkmalen der kastilischen Sprache. Neuerdings will man ein Jagdwerk Sancho des Weisen von Navarra „Los paramientos de la caza“ vom Jahre 1180 in Pamplona entdeckt haben[2]. Alphons XI ließ ein Libro de monteria (um 1342—50) zusammenstellen, das auch eine Topographie aller Reviere von Kastilien, Leon und Granada enthält. Kein Literaturzweig weist so viele vornehme Namen auf, von dem Prinzen Juan Manuel, dem Enkel Ferdinand des Heiligen bis auf Argote de Molina und den Dichter Moratin.

Die Spanier hielten ihre Jagd für die kühnste und behendeste (la mas brava y agil de todas). Der Kardinalinfant Ferdi-

---

[1] La Dehesa de Madrid es muy real monte de puerco en invierno. Libro de montería del Rey d. Alfonso XI, herausgegeben von J. Gutierrez de la Vega. Madrid 1877. II, 225.

[2] Biblioteca Venatoria de Gutierrez de la Vega. Vol. II, p. VIIf.

nand, als er in der Lombardei gejagt, kann seinem königlichen Bruder schreiben: „Gegen die Jagd in Aranjuez und im Pardo ist alles hier nur Spaß“ (burla). Freilich in Brabant lautet es anders: die Jagd ist hier weit tapferer als in Spanien; ich weiß nicht warum, denn da es dort so viel heißer ist, erwartet man das Gegenteil[1].

Alle spanischen Könige waren Nimrods, sie mochten gelehrt oder unwissend, Staatsmänner oder Simpel, Gewaltmenschen wie Pedro I oder Schwächlinge wie Carl II sein. Juan I von Aragon hieß El cazador. Auch von Carl V und Philipp II hat die Jagdchronik halsbrechende Abenteuer mit groben Sauen aufbewahrt[2].

Auch die Frauen beteiligten sich lebhaft. Es gibt Bildnisse königlicher Damen mit Treibjagden im Hintergrund. Als Bären im Revier des Manzanares gemeldet wurden, erschienen Isabella die Katholische und Ferdinand mit Lanzen und Wurfspießen bewehrt am Platz. Die Töchter Philipps II, Isabella und Catalina erschlugen Wölfe (die damals in Netze gelockt wurden) mit Keulen von Eschenholz. Der gewöhnliche Jagdsport der Damen aber war die Kaninchenjagd, mit Spürhunden und Flinten. Auf solchen Jagden folgten den Hofdamen heimlich ihre galanes, was, wenn angezeigt, Verweisung vom Hofe zur Folge hatte.

Aber die Liebe zur Jagd war allen Klassen eigen, jeder mochte hier gern Virtuos sein, und mit franqueza in schweren Stücken sich zeigen; Reiche und Lumpen lernten Vögel im Flug, Hasen und Kaninchen im Lauf treffen, vom trabenden Pferde herab. Jeder fühlte sich als Kunstrichter. Indes die königlichen Jagdpartien waren nur sehr wenigen zugänglich, sie blieben auf den intimsten Kreis beschränkt. Selbst fürstliche Gäste, die in Buen Retiro oder in der Casa del Tesoro einlogiert wurden, nahm man selten mit. Denn „bei den tagelangen Fahrten und dem Alleinsein war zuviel Gelegenheit für Vertraulichkeit und ‚Humanität‘, die in Spanien nicht gebräuchlich ist, außer bei nahen Verwandten und sehr großen Fürsten“. Doch bei den eingestellten Jagden im Pardo strömten die Schaulustigen aus der nur zwei Meilen entfernten Hauptstadt herbei, um etwas von diesem unvergleichlichen und aufregenden Schauspiel, in dem die Majestät selbst Protagonist war, zu erhaschen.

---

[1] Briefe des Kardinalinfanten vom 22. Oktober 1633 und vom 8. November 1639 an Philipp IV.

[2] Gonzalo Argote de Molina, Discurso sobre la Monteria. Vol. IV. obigen Werks, p. 39f.

Den Jagdstaat nennt der Venezianer Girolamo Giustiniani ein Heer. Er verteilte sich unter das alte kastilische Haus, zu dem die monteria gehörte mit dem Montero mayor, immer einem Granden, an der Spitze, und das burgundische Haus, die Schützen (ballesteros), deren Haupt der Caballerizo mayor war. Die Reviere zwischen denen sich der Jahreslauf der Jagd bewegte, waren der Escorial, Balsain (das spätere S. Ildefonso), Escalona, Ventosilla del Tajo, Toledo und vor allem Aranjuez, wo es Dam-, Schwarzwild und Hühner in solchem Überfluß gab, daß der Umkreis von sechs Meilen „ein Tiergarten schien".

Philipp IV war der rüstigste und verwegenste Jäger seiner Zeit, und in diesem Stück sogar Erfinder. Bereits als Dreizehnjähriger hatte er in Gegenwart seines Vaters und seiner Gemahlin, von dem Falben Guijarrillo herab einen Keiler abgefangen. Und noch an der Schwelle des Greisenalters, eine Ruine, verdiente er sich den donnernden Beifall der Jagdgesellschaft, als er ein mächtiges Tier im Pardo mit der Lanze durchbohrte. Einer seiner Meisterschüsse ist zum Gegenstand eines Schriftchens gemacht worden. In einem Tiergefecht des Palastplatzes hatte der Stier alle seine Mitkombattanten aus dem Felde geschlagen, er stand als Sieger im Kreis der weggescheuchten oder zerrissenen Tiere, darunter Bären und der König der afrikanischen Wüste. Um dem Spiel einen würdigen Schluß zu geben, verlangte der König plötzlich seine Büchse. Im Nu hatte er Hut und Mantel zurechtgerückt, angelegt, das Tier niedergestreckt; also daß das Publikum sich kaum besonnen hatte um was es sich handle, als es schon den Blitz des Pulvers ja, so sagte man, das Blut eher fließen sah als den Knall hörte[1].

Nach dem Zeugnisse eines Fachmannes vom Jahre 1644 hatte er damals über 400 Wölfe, 600 Hirsche und noch mehr Damwild, 150 Sauen geschossen, in der Chronik der spanischen Jagd unerhörte Zahlen[2].

„Wenn alle seine Treiber und Schützen vor Erschöpfung nicht mehr mitkommen, so fragt er mit Verwunderung und Lachen, warum sie sich so matt stellen? Tage-, monatelang habe ich 6, 8 bis 12 Stunden täglich mit ihm gejagt, aber nie ihn müde gesehen." Niemand hat ihn wohl mit soviel Überzeugung für einen großen Mann gehalten, als der diese Worte

---

[1] Joseph Pellicer de Tovar, Amfiteatro de Felipe el Grande. Madrid 1631. CXLI.

[2] Alonso Martinez de Espinar, Arte de ballesteria y monteria. Madrid 1644. 4°. F. 157f.

schrieb, der Oberbüchsenspanner (ballestero mayor) Juan Mateos, Verfasser des Werks über Ursprung und Würde der Jagd[1]. „Obwohl, sagt er hier (S. 19), die so die Könige nie gesehen haben noch wissen was sie tun, sich einbilden sie seien von Zuckerteig (alcorça) und keine Menschen, so sind sie doch Menschen und mehr Menschen (d. h. Männer) als andere. Von ihrer Geburt an kennen sie keine Stunde Nichtstun (ocio); als Kinder müssen sie lernen; dann unterweist man sie in allen Künsten. Und wenn die so in mehr Dingen geübt sind (esercitados), auch mehr sind (son para mas), so sind die Könige mehr als alle übrigen. Denn stets sind sie in Tätigkeit, und nie haben sie einen Tag Muße. Wenn wir nach einem vollen Tage Jagd uns um neun Uhr zur Ruhe begeben, so erledigt er noch bis zwei und drei Uhr morgens Geschäfte."

Er erzählt ferner, daß sein Herr eine neue kühne Art der Saujagd aufgebracht habe, gegen den Rat seines Cazador mayor und unser aller. Während die tapfersten Jäger damals zwanzig Spürhunde (sabuesos) und zwei bis drei Hatzhunde (lebreles) gebrauchten, nahm er nur wenige Spürhunde. Einmal als er eine Sau abgefangen, die sich in dem trocknen mit Wurzeln bedeckten Bette eines Baches versteckt hatte und von den Saupackern nur am Schwanz gefaßt werden konnte, sagte er triumphierend zu seinen Jägern:

„Was macht es mir aus (que mas me da) ob ich die Sau abfange (alancear, mit der Lanze), gepackt von den Hatzhunden oder bloß gestellt von den Stöberern? Und nun hört was ich euch befehle: von heute an sollt ihr nicht mehr als zwei Finder (ventores) loslassen, die ihr auf die Fährte gehn und sie bestätigen." Ich entgegnete: „Sire, sie laufen in unwegsame Gründe, wo die Pferde nicht hinkommen können; Eure Majestät darf sich nicht in Gefahr begeben und das Leben aufs Spiel setzen." — ‚Schweigt, rief er, denn eure Sache ist zu wissen wohin das Wild flieht, nicht was Könige tun können; denn die sind so tapfer zur Tat, wie mächtig im Gebieten. Wenn die Herrn, wie ihr sagt, sonst gejagt haben mit vielen Spür- und Hatzhunden und das Schwein abgefangen haben mit der Saufeder, so reite ich ein besseres Pferd als sie, und bin schuldig mehr zu leisten als sie, wenn die Gelegenheit ruft. Und demgemäß befehle ich, daß ihr fortan, so wie ihr Hunde in Bereitschaft habt, die die Sau decken, also auch Pferde vorrätig haltet, damit wenn das von mir gerittene aufgerissen ist, ich ein anderes besteige, ihr zu folgen; denn ich will ihr nicht den Fang geben, wenn sie

[1] Origen y dignidad de la caza. Madrid 1634.



Rubens: Isabella von Spanien. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Rubens: Kardinal-Infant Ferdinand. Madrid, Prado.

krankgeschossen ist.‘ — Und so geschieht es jetzo.“ — Dies war wohl die längste Rede die er in seinem Leben gehalten. Es ist eine Art Finderjagd, die für gefahrvoll und anstrengend gilt. Dieser Hang zur einsamen Jagd war vielleicht ein deutsch-habsburgisches Erbteil, man denkt hier an Kaiser Maximilian.

JAGDBILDER

Die Jagd hatte ihre Heldentaten und ihre großen Aktionen, ihre Kuriositäten und Trophäen; die Malerei, als deren faßlichste Bestimmung immer galt, bedeutende der Zeitlichkeit unterworfene Erscheinungen der Vergänglichkeit zu entreißen, ward berufen den Glanzmomenten der Jagd Dauer zu verleihen. Solche Bilder gehörten zu den Teilen der Profanmalerei, die in Spanien von jeher gepflegt wurden. Ihr Platz war in den Jagdschlössern. Sie sind etwas ganz anderes als jene nach rein malerischen Gesichtspunkten erfundenen Jagdstücke der Paul de Vos, Rubens, Snyders, neben denen sie sich ausnehmen wie Chronik neben Romanzen.

In den Inventaren des Pardoschlosses sind verzeichnet gemalte Jagden auf Wölfe, Bären, Löwen, Tiger, Steinböcke und Büffel, Falken und Hühner, letztere mit dem Deckgarn (buitron), und endlich die Jagd auf Kaninchen, noch heute die verbreitetste. Auch gab es dort Szenen dieser Art auf Tapisserien. Die merkwürdigsten unter den historischen Jagden waren die beiden großen Hofjagden von Lucas Cranach, die der Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen 1544 im Park bei Morizburg dem Kaiser und andern Reichsfürsten zu Ehren veranstaltete, Kesseljagden, wo die Hirsche in ein stark strömendes Wasser getrieben werden, in dessen Ufergesträuch die Fürsten, lebensgetreue Bildnisse, sich aufgestellt haben, bewaffnet mit der Armbrust, die in Deutschland noch lange nach Einführung der Feuerwaffen beliebt war (Prado 1304 und 5). Eine Wiederholung ist noch in Schloß Morizburg selbst.

Keiner von den Nachfolgern des Kaisers hat seine Jagdabenteuer so oft malen lassen wie Philipp IV. Es waren die großen Erlebnisse seines Daseins, von den Gesandten in ihren Depeschen berichtet. Am Schluß einer Jagd im Pardo, wo er und fünf Edle zu Roß sich mit einem Keiler herumgeschlagen, der sich „wie ein Löwe wehrte und sämtliche Pferde aufriß“, an dem er selbst seine Lanze zerbrach, sagte er: Dieser Tag ist einer der denkwürdigsten (célebres), so die Jagd gehabt hat. So groß war das Ansehen der niederländischen Maler, daß

man sich auch für diese Gedenkbilder zum Teil an sie wandte. Die unentbehrlichen Vorlagen wurden dann von Madrid herübergeschickt. Mit solchen Jagdstücken beauftragte der Kardinalinfant Ferdinand den Maler Pieter Snayers in Antwerpen (1637); „es machte, schreibt er, Velada viel Mühe, die Skizzen dem Maler zu erklären"[1]. Hier sieht man den Jäger einsam verloren im tiefen, lauschigen, bläulichen Waldinnern, das uns mehr flandrisch als kastilisch anmutet. In einem Kaminstück (sobrechimenea) der Torre (Prado 1736) sah man, wie der König abgestiegen, seinen Begleitern voraneilend, der angeschossenen Sau allein ins Dickicht folgend, im Begriff ist dem von den lebreles gepackten Tiere mit der Saufeder den Fang zu geben. Eine Verwegenheit, die ihm abends die Königin und die Herren „ehrerbietig verwiesen"[2]. In dem Gegenstück (ebenda 1737) zielt er mit der Büchse auf eingekreistes Damwild; im Grund hält das berittene Gefolge[3].

Auf einem verlorenen sehr großen Bild von Snayers, einst in der Torre de la Parada, sah man den König neben seinem verendenden Pferd stehn, während die Brüder herbeieilten, ihm die ihrigen anzubieten[4]. Diese Szene ist auch in dem Werk des Mateos zu Fol. 12 gestochen; eine ähnliche oder dieselbe beschreibt der toskanische Gesandte. Ferner findet sich der Ausritt zur Jagd dargestellt[5], endlich ein großes Jagen mit Tüchern[6].

[1] Brief Ferdinands an seinen Bruder vom 3. April 1637.

[2] Dieses Abenteuer ist wahrscheinlich geschildert in dem Brief des Florentiners Serrano vom 20. August 1635: à piede tra i cani, dirupi et macchie con il pugnale et sua propria mano lo finì di uccidere, con molto risico di restar offesa la Ma. S. dall' animale, et asprezza del sito; che pero col rispetto conveniente ne fu ripresa dai signori etc.

[3] Von diesem Stück befindet sich eine gute Wiederholung in der Sammlung des Earl of Clarendon, die für Velazquez galt, Curtis Nr. 58. Stirling, Annals II, 683: Philipp IV, in a shooting dress and white hat, brings his gun to his shoulder with his accustomed gravity and deliberation.

[4] Dieses Stück (lienzo grande) wurde 1714 aus der Torre in das Pardoschloß gebracht und damals auf 8 doblones taxiert. Dieselbe Szene in einem Gemälde des Madrider Schlosses, Alkoven des Turms nach dem Park zu: Un pais donde esra el Rey No. Sr. d. Phelipe quarto apeado de su cavallo rendido y caido y le ofrezen los suyos hermanos los señores Infantes don Carlos y don Fernando. Pintura flamenca, 10 doblones. Inventar von 1686. — Depesche im Mediceischen Archiv vom 5. Fabruar 1633.

[5] Wie in dem Gemälde des Prado von Snayers, wo der Infant mit einer Begleitung von Kavalieren und Damen zur Jagd ausreitet, mit Waldhintergrund (Nr. 1733, 1,95 zu 3,02).

[6] Auf einer sehr großen Leinwand (Prado 1734, 1,78 zu 5,76) steht der König neben seinen beiden Brüdern, der Königin und einer Infantin, an einem Winkel der Tücher, dem Schweine, Hasen, Rehe, Füchse zugetrieben und in den Schuß gebracht werden.

Velazquez hat dem Könige auch die merkwürdigen Hirschgeweihe malen müssen, welche dieser erbeutet. Die Inventare von 1636 und 1686 nennen eine cuerna de venado in Öl gemalt, das zweitemal schon stark beschädigt, mit einem Zettel: „Diesen tödtete Unser Herr Philipp IV." Das Gegenstück eines Hirschkopfs, den man einst dem Kaiser aus Deutschland gebracht, zeigt, daß selbst diese Kleinigkeit auf einen Präzedenzfall gegründet war[1]. Der Friedensfürst hatte in seiner Galerie „einen alten Hirten mit einer toten Füchsin zu Füßen", angeblich von Velazquez[2].

TELA REAL

Neben diesen vom Zufall dargebotenen, in der Wildnis der alten kastilischen Reviere vor wenigen oder keinen Zeugen bestandenen Taten der hohen Jagd, erschien der König auch als Hauptjäger bei ihren solennen Festen, die zugleich Schauspiele für die Damen und den Hof waren. Zu solchen eingestellten Jagden lud man vornehme Gäste ein, denen Spanien in seiner Glorie gezeigt werden sollte, z. B. im Januar 1638 die Duchesse de Chevreuse, 1640 die Prinzessin von Carignan. Diese beschreibt sehr ausführlich der toskanische Gesandte[3]. Es sind die einzigen unter den großen Festen, die echte Künstler berufen wurden darzustellen. Andere Hoffeste sind nur aus Briefen der Diplomaten und Büchern bekannt, obwohl sie doch für Maler sehr verlockend gewesen wären. Z. B. die Stiergefechte der plaza mayor und de palacio, wo damals noch die Edelleute des Hofs von ihren Trabanten begleitet stritten, während sie heute zu einer Geldspekulation mit Virtuosen niedren Standes herabgesunken sind, die sich zumeist an die bestialischen Instinkte der Massen wenden. Von ihnen hat ein Spanier gesagt:

[1] Otro lienzo al olio de una cuerna de venado que la pintó Diego Velazquez con un rotulo que dice: Ese mató el Rey N°. S^r. Felipe 4°. Primera pieza del pasadiço sobre el consejo de hórdenes. 1636. Später im Pasadizo de la Encarnacion, stark mitgenommen. Falsch wird im Pradokatalog auf solche Hirschköpfe bezogen folgende Angabe in den Inventaren von 1666 und 1686, Pasillo de la Madonna: Catorze cabezas en ocho quadros pequeños de mano de Velazquez á 30 D^s. cabeza. Zusammen 4620 Realen. Die Taxe wäre zu hoch; es müßte cabezas de venado heißen; in demselben Gang sind meist venezianische Porträts, und auf jene 14 folgen „zwei Köpfe von Tintoretto von derselben Größe". Es sind (mit Curtis 89e) Bildnisse zu verstehen. *Ein gut gemalter Hirschkopf in der Sammlung des Marqués de Casa Torres zu Madrid wird Velazquez zugeschrieben.*

[2] P. Madrazo, Catálogo de 1872, 683.

[3] Diesmal hatte man nur eine Sau (un buon cignale) eingekreist. Serrano, 4. Februar 1640.

Ohne sie wären wir die letzte der gebildeten Nationen, mit ihnen sind wir die erste der barbarischen. — Im Rohrspeerturnier (cañas) und im Parejas-Reiten entfalteten sich die Künste der hohen Schule, die Pracht und Phantasie der Kostüme.

Jene grandes monterias schlossen die Hilfe von Flandern aus. Die eigentümlichen Bräuche, die Menge lebender Personen die dabei vorgeführt werden mußten, forderten vom Maler Kenntnis des Sports, Treffsicherheit des Porträtisten und das Genie eines Callot für Austeilung von hunderten charakteristischer Figürchen. Wenige Bilder haben unserm Velazquez wohl soviel Mühe gekostet. Zu keinen finden sich so viele Vorstudien, besonders der Zuschauergruppen, die man zuweilen für selbständige Gemälde gehalten und so gedeutet hat. Der Auftraggeber wollte ein exaktes Bild sehn, wie eine Momentphotographie, und so sehn sie in der Tat aus: aber ein Velazquez malt keine Hofzeitung: nur Maler vermögen zu beurteilen, wieviel Kunst und Berechnung darin enthalten ist. Manche Figuren sind Skizzen für große Bildnisse gleichwertig.

Es gab in den königlichen Schlössern früherer Jahrhunderte mehrere große Saujagden, darunter mindestens zwei, die Velazquez zugeschrieben wurden. Die Entstehungszeit und die Wanderungen der einzigen erhaltenen sind nicht sicher zu ermitteln[1]. Sie befinden sich natürlich im heutigen klassischen Lande des Sports. Das große Gemälde für die Torre de la Parada, von dem der Maler in dem Gesuch vom Jahr 1636 (S. 327) spricht, ist wahrscheinlich eine solche Jagd.

„Die Saujagd, schreibt der Kardinalinfant Ferdinand aus

[1] Zuerst im Inventar des alten Schlosses von 1686 kommt eine Montería de jabalíes Philipps IV von Velazquez vor, $3^1/_2$ varas breit, 2 hoch, taxiert zu 150 doblones. Sie hing in dem Turmgemach nach dem Park zu. Diese Maße stimmen mit denen des Gemäldes der Nationalgalerie (1,88 zu 3,13). — Gleichzeitig aber befand sich laut der Testamentaria Carls II (1701) am Ende des Jahrhunderts in dem siebenten Zimmer der Torre de la Parada eine Tela real de javalíes con orquillas, von derselben Breite ($3^1/_2$ Ellen), neben drei gleichgroßen Jagdstücken, nämlich der Wolfsjagd, der Hühnerjagd (caza de buitron) und dem oben erwähnten Jagdabenteuer mit dem Keiler, der des Königs Pferd aufriß. Im Jahre 1714 steht an der Stelle der Hühnerjagd die große Hirschjagd. Nur das erste Stück wird dem Velez (Velazquez) zugeschrieben, die übrigen einem bald Arniens, bald Arinente, bald Seiniers geschriebenen Maler, der meiner Ansicht nach Peter Snayers ist. Diese Bilder wurden nach der Verwüstung der Torre in das Pardoschloß übergeführt. — Im achtzehnten Jahrhundert finden wir im Neuen Schloß (1747) eine Cazería de Javalíes Philipps IV im Pardo, Original des Velazquez, von denselben Maßen; und 1772 eine ebensolche im Buen Retiro — Ponz sah ein solches Bild im „großen Saal“ des Schlosses; er nennt es Una diversion de caza en el Pardo, en que hay figuras chicas de mucha naturalidad y gusto.

Brüssel den 21. Januar 1638, ist die größte Jagd von allen." Nach Juan Mateos und Martinez de Espinar hat sich über alle andern dieser Klasse erhoben die zu Roß, wegen der erforderlichen Entschlossenheit und Gewandtheit, und wegen der Strapazen und Gefahren, so die Schwierigkeit des Bodens und die Furchtbarkeit des Wildschweins mit sich bringt, das schneidiger ist (executivo, leichter annimmt) als selbst der spanische Stier und „giftig von Odem und Hauer" (colmilla).

Lange Vorbereitungen waren erforderlich zu einer eingestellten Saujagd (monteria de iabalí en tela cerrada). Ein Teil des Reviers wurde mit Tüchern von Hanf „wie mit einer Mauer" eingekreist, und das Wild durch Anlegung eines Fütterungs- oder Köderplatzes (cebadero) angekirrt. In der damals schon wildarmen Umgebung von Madrid mußte man wohl zwei Meilen Umkreis, ein halbes Revier (medio monte) umspannen. Solche telas hatte Carl V mit dieser Art Jagd aus Deutschland eingeführt. Nur der König konnte sich dieses kostspielige Vergnügen erlauben. Die einzelnen Stücke waren 36—40 Schritte lang, wurden miteinander durch Holzknöpfe verbunden und mittels Ringen an Fichtenstangen mit Haken aufgehängt, der untere Saum aber in die Erde vergraben. Jene Stangen wurden wie bei Zelten durch noch zwei, außen und innen gestützt. Man brauchte zwölf, neuerdings zwanzig Wagen Leinwand, die Olivares aus Flandern kommen ließ. Quevedo meint, man könne damit den Entsatz einer Festung bestreiten[1]. Ein Eingang von zweihundert Schritt Breite wurde offen gelassen, und wenn man genug Tiere eingetrieben hatte, vorsichtig geschlossen. Im Jahre 1638 bestätigte man vierzig, von denen die stärksten acht ausgewählt werden. Dann suchte man einen Kampfplatz im Zentrum jenes eingekreisten Reviers, der eben, ohne Löcher und gern sumpfig gewählt wurde, und stellte die hundert Schritt im Durchmesser haltende „contratela" (von den Italienern serraglio genannt) mit doppelter, drei Ellen hoher Tuchwand. Die Eichen wurden der Pferde wegen abgeästet.

Diese Contratela sieht man auf dem Gemälde der Londoner Nationalgalerie[2] errichtet um eine amphitheatralische Talmulde, wie ein Krater. Gegenüber erhebt sich der steile, von Schluchten zerrissene, mit düstern Eichen bedeckte Abhang;

---

[1] Y con lo que cuesta la tela de la caza,
pudieran enviar socorro á una plaza.
Quevedo, á S. M. el Rey Fel. IV. Obras III, 498.

[2] *Vergl. Ludwig Justi, Das Jagdbild des Velazquez in der Londoner National-Gallery, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1929.*

hie und da wirft der bloße gelbe Sand blendendes Sonnenlicht zurück; in der Mitte breitet sich die helle Arena aus, wo mehrere Gruppen berittener Jäger Staubwolken aufwirbelnd vollen Platz haben sich zu tummeln. Davor der schmale Vordergrund jenseits der Contratela, mit dem bunten Saum des wachehaltenden Trosses und vornehmer Zuschauergruppen. Über allem der blaue Himmel mit blendendweißen Wölkchen.

Zur Zeit Philipps II erschienen die Herren in der Arena mit nackten Stoßdegen (estoques), die Sau im Kampf (á batalla) abzufangen. In unsrer Darstellung haben sie den Degen mit der horquilla oder media luna vertauscht, Stangen von Fichtenholz, ähnlich dem garrochon der picadores im Stiergefecht, mit gabelförmigen kurzen Zinken (die des Königs vergoldet). Diese Gabel wurde der Sau in das Gebräch gesetzt, um sie vom Pferde abzudrängen. So wurde der Sport zum Schauspiel ausgedehnt, Gewandtheit und Kraft entfaltet. Die Sauen wurden aufgetrieben, verfolgt, abgedrängt, verwundet, bis sie, ermattet, vom Angriff abstanden. Dann erschienen Jäger zu Fuß mit der ganzen Meute der Rüden (alanos) und fingen sie ab: der Abend vereinte Jäger und Meute unter des Königs Fenster zum Geweide. Es ist also eine Art Plänklerjagd, ganz so wie im Stiergefecht die picadores und banderillas dem espada vorangehn, nur daß da der matador die Hauptperson ist. Der König hat die horquilla eben einem heranstürmenden Keiler in die Seite gesetzt. Wenn die Stange zerbrach, so reichte ihm sein Oberjägermeister, der Condestabile von Kastilien, eine neue. Bei der Jagd zu Ehren der Chevreuse verbrauchte er ein Dutzend. Die Helden des Tags sind leicht skizziert, aber man erkennt Philipp IV an den paar Punkten, die sein Gesicht vorstellen. Er hält rechts wegen der Nähe der Damen. Neben ihm Olivares als Caballerizo mayor. Unser Hofbüchsenspanner Mateos kommt hinter ihm. Wäre hier wirklich jene Jagd von 1638 dargestellt, so könnte der auf dem Schimmel hinter dem Minister nicht Ferdinand sein. Aber der barhäuptige auf dem ruhigstehenden Pferde in der zweiten Gruppe links von S. M. dürfte Don Luis de Haro sein, der mit seinem Vater, dem Marques del Carpio anwesend war. Am andern Ende umringen fünf Reiter die von zwei Rüden am Ohr gepackte Sau. Die Gäule sind schmächtiger als die prachtvollen Tiere der großen Reiterbilder, die zu kostbar waren, um hier geopfert zu werden.

Außer den Jägern befinden sich in der Arena noch einige große dunkelblaue Kutschen mit breiten niedrigen Glasfenstern vorn, und Luken an den Seiten; zwischen roten Vorhängen erkennt man Da-

men, in der zweiten die Königin Isabella. Die Maultiere sind natürlich ausgespannt und entfernt worden. Die Damen hätten es sehr übel genommen, wenn man ihnen einen sichern Platz außerhalb gegeben hätte. Die Sauen machten zuweilen unglaublich hohe Sprünge, deshalb bekamen die Damen selbst Gabeln, sie abzuwehren. Übrigens hielten zwei Jäger mit Spießen neben der Kutsche der Königin Wache.

In dem Museum des Instituto Arturiano zu Gijon ist die Zeichnung einer solchen Kutsche von Velzaquez.

Obwohl das Gemälde bis jetzt in den Inventaren aus des Malers Lebzeiten nicht nachzuweisen war, kann man doch mit Sicherheit sagen, daß es in dieser Zeit, wahrscheinlich gegen Ende der dreißiger Jahre entstanden ist. Daß es nach der zweiten italienischen Reise falle, ist schon durch die Anwesenheit des Olivares ausgeschlossen. Solche Festlichkeitsbilder will man sofort; man malt nicht nach zehn Jahren eine verflossene Jagd mit längst und gern vergessenen Personen.

Malerisch betrachtet ist das Publikum eigentlich wichtiger als die Komödianten. Die Rollen sind gewissermaßen vertauscht: Majestät und Granden arbeiten sich ab im Staub, der Untertan nebst dem Troß genießt, kritisiert das Schauspiel, achtet es zuweilen nicht einmal der Mühe wert sich umzudrehen. Man macht sich's im Gras bequem, oder kehrt, Hofchronik besorgend, den illustren Gladiatoren den Rücken. Diese Gruppen verdienten mehr als vieles womit man heute in Prachtwerken überschüttet wird, in einem großen Stich ans Licht gezogen zu werden. Man könnte daraus einen hübschen Atlas machen. Da seht den Bauer unter dem Baume rechts, der mit Ellbogen und Thorax dem geduldigen Rücken seines lieben Grauen aufliegt: ist es nicht Sancho Panza? Zwei Racker im Gras, einer den Wasserkrug an den Mund setzend, scheinen sie nicht eine Skizze Murillos? Der Bettelmann im braunen Mantel, mit beiden Händen auf seinen Stock gestützt, ist gewiß ein privilegierter Kapitalist, der die Herrn mit Würde auffordert, sich durch ihn ihr Guthaben beim lieben Gott zu vermehren. Dann der Reiter, seine Gerte an den harten Flanken des eigensinnigen Maulesels zerschlagend, während sein escudero von hinten schiebt. Zwei Kavaliere, die sich korrekte Komplimente machen. Die Gruppe sachkundiger Hundejungen neben dem Rüdemann (montero de trahilla), geschart um den schönen, von einer jener Bestien aufgerissenen Saupacker. Man glaubt nicht, daß es so viele sind, wie sie da verstreut stehen, ohne Gruppierungsrezepte und Füllfiguren; doch zählt man, selbst nach Abzug der nur angedeuteten Köpfe, über hundert Figuren, draußen etwa sechzig, fünfzig innerhalb der Tücher.

Unter allen ist durch Beleuchtung, Farbe und Isolierung betont die Gruppe der zwei (oder drei) Hofleute in grauem und scharlachnem Mantel mit dem Geistlichen, vielleicht dem Jagdkaplan. Sie stehn abgewandt, sie haben wichtigere Dinge zu besprechen, und sind Meilen entfernt von den Leuten in ihrer Hörweite. Überhaupt fällt der Vergleich dieser in allen Klassen sich verständig und kaltblütig benehmenden Jagdgenossen mit heutigen Szenen des Publikums beim Turf in seiner hysterischen Aufgeregtheit für uns nicht schmeichelhaft aus.

Es ist unmöglich in so kleinem Raum mehr Inhalt zusammenzudrängen[1]. In diesem Streifen ist mehr von Kostüm- und Charakterfiguren, Typen von Stand und Metier, Motiven malerischer Stellungen, als im ganzen Oeuvre gefeierter Genremaler, die als ihres Publikums sichere Regisseure stets dasselbe Puppenpersonal tanzen lassen. —

Ferdinand VII schenkte das Bild dem englischen Gesandten Sir Henry Wellesley (1810—13), späteren Lord Cowley, der es 1846 für 2200 £ an die Nationalgalerie verkaufte. Es hatte sehr gelitten, wahrscheinlich bei dem Palastbrand, und mußte gründlich restauriert werden, d. h. an schadhaften Stellen übermalt, rentoiliert und gebügelt. Eine phantastische Schilderung, die der Maler Lance, der es sechs Wochen in der Kur gehabt, von seiner Neuschöpfung gab, veranlaßte eine parlamentarische Untersuchung. „Sechs Wochen lang bearbeitete der englische Künstler die kastilische Ruine, hier eine Wunde heilend, dort ein Loch zuflickend, Bäume, Gras, Himmel und Figuren hervorholend, Rossen zu Reitern und Reitern zu Rossen verhelfend, ja aus eigener Phantasie eine Mauleselgruppe vorn hervorzaubernd, auf einer Stelle von der Größe eines Blattes Schellenpapier.“ Indes bei Konfrontierung mit dem Bilde mußte er bekennen, in dieser Schilderung stärkere Farben aufgetragen zu haben als auf der Leinwand, z. B. daß von jenen armen Mauleseln echte Ohren, Hälse, Rücken als Unterlage seiner plastischen Chirurgie geblieben waren. Ein Vergleich mit der von Stirling besorgten Durchzeichnung der angefochtenen Teile nach Goyas Kopie ergab volle Übereinstimmung, ausgenommen in Kleinigkeiten, nur neben dem Reiterpaar vorn in der Mitte hatte er dem Fußgänger ein Roß unter die Beine geschoben. Der Anblick der Leinwand wird jedermann überzeugen, daß von einer Übermalung keine Rede sein kann. Die Farbe ist voll feiner und breiter Risse, manche Figuren zu Schatten verputzt, der Baumschlag nachgedunkelt.

[1] E. Landseer, der es verstand, sagte, er habe noch nie gesehn „so much large art on so small a scale“. Stirling, Annals 1373.

Eine Vorstellung von dem ursprünglichen Zustand gibt eine abgekürzte Wiederholung — oder erster Versuch? — in Hertford House (24 zu 42). Sie stammt aus der Northwick-Galerie. Hier fehlen die Damenkutschen und die unerheblichere, größere Hälfte der Zuschauerschaft; die andere Hälfte stimmt wörtlich überein. Alles ist frischer, farbiger, bestimmter.

Jene Hauptgruppe muß bekannte und angesehene Persönlichkeiten vorgestellt haben. Man hat daraus ein eigenes Bild gemacht. Lord Grantham, 1771—83 Gesandter in Madrid, brachte es mit, Gainsborough kopierte es, jetzt besitzt es Earl Cowper. Die Figuren sind ein Drittel länger und stehn ganz einsam, wie die Rütli-Verschwörer, unter einem gewölbten Raum, der sich nach einer bergigen Landschaft öffnet. Die Farbe ist schwer und trüb.

Zu den auf großen Jagden gemachten Studien dürften auch zwei breit und skizzenhaft gemalte Schulbildchen gehören, die aus dem Besitz eben jenes Lord Cowley in die Sammlung Wesendonk kamen. Ein Jagdfrühstück in der Wildnis; die Herrn im Gras vor einer Serviette mit Gabelfrühstück; einige alte pordioseros haben sich mit dem Witterungssinn der Fliege eingefunden und werden mit guten Brocken und sogar dem köstlichsten Wein aus dem Becher der Herren beglückt. Andere, abgewandt sitzend, spähen und winken in die Ferne. Das zweite Stück stellt einen alten montero de trahilla dar, der am Boden sitzend zwei ungeduldige Jagdhunde an der Leine hält, die ein Zwerg in schwarzer Hoftracht zu beruhigen sucht. —

Der Platz wo die Saujagd stattfand, wird gewöhnlich als der hoyo (Grube) im Pardo bezeichnet. In den Inventaren des Schlosses von 1772 und 1789 werden zwei Jagdstücke des Velazquez aufgeführt, die Jagd der Wolfs- oder Fanggrube (la cata llamada del oyo); in der Torre de la Parada sah man denselben Gegenstand von Cornelius de Vos gemalt (la monteria de el fosso) auf einer sieben Ellen langen Leinwand[1]. Aber jene Bilder waren viel größer als das unsrige, und der Kunstausdruck bezeichnet eine von der königlichen Tücherjagd ganz verschiedene Jagd. Die Monteria del hoyo war nach Martinez (S. 175) keine ritterliche Jagd, sondern eine Art Volks- und Notjagd. Sie bestand in einem Massenmord des Wilds, zu dem sich die armen Umwohner großer

[1] Im dritten Zimmer im Erdgeschoß der Torre, 1703: Monteria de el Fosso de mano de Cornelio de Vos, 7 Ellen lang, taxiert 180 doblones. Im Jahre 1714 wird das Bild la caza del oyo genannt und nach dem Pardoschloß gebracht. Im neuen Schloß, 1772: Paso del quarto del Sr. Inf. D. Luis: von Velazquez: Una cazeria del S^{r}. Phelipe 4°. que llaman comunmente la del oyo (4 Ellen br., $2^{1}/_{2}$ h.). Ebenda 1789, Pieza de Trucos: La caceria de Felipe IV en el parque llamada del oyo, taxiert 30000 Realen.

Reviere zuweilen vereinigten, um sich und ihre Fluren vor der Überflutung des Hoch- und Raubwildes zu retten. Zu dem Zweck wurde eine Grube von drei Klafter Tiefe und ebensoviel Durchmesser angelegt. Ein von Astgeflecht eingeschlossener Lauf, dreihundert Schritt lang, führte auf die Grube; er erweiterte sich bis mitten in das Revier und wurde zuletzt von lebendigen Wänden der Bauern abgelöst. In diese Bahn wurde das Wild gelockt, vorwärts gehetzt und stürzte am Ende in die Tiefe. Es war kein edles, doch immerhin für den Jäger merkwürdiges Schauspiel, das verschiedene Gebaren der Tiere (Wölfe, Damwild, Sauen und Füchse) ihrem Charakter gemäß zu beobachten, wenn sie sich in dem engen Raum ohne Aussicht auf Entkommen eingeschlossen fanden. Der König hat an drei Orten, in Aranjuez, in Valvelada und Real de Manzanares geruht diese Jagd mitanzusehn; für ihn und die Königin waren Stühle gestellt, die Damen saßen auf Teppichen.

DIE HIRSCHJAGD
(Cacería del tabladillo)

hat mehr als die vorige vom Geschmack des Zirkus; als Bild ist sie bewegter, figuren- und farbenreicher. Auch die Landschaft ist ansprechender als jener düstere Krater. Vom Saum eines Parks aus blickt man weithin in die offene Ebene. An dem herrlichen Hochwald erkennt man Aranjuez. Hier wurden im Mai die großen Hirschjagden gehalten. Links schieben sich dichte Baummassen vor, durch deren dunkles Grün die Nachmittagssonne glänzt; weiterhin entsteigen dem Dickicht Zypressen, den wenig bewölkten Himmel durchschneidend; dazwischen eine Kapelle, ein Weiher, ein Pavillon; dann, rechts die Ebene, in der Mitte von einem Sonnenstreifen durchschnitten; in der Ferne flache, abgeplattete Hügel.

Auch diese Jagd weicht erheblich ab von den üblichen „Monterias de venados“, wie sie Argote de Molina schildert. Das ahnungslose Damwild wurde mit Vorsicht und List im Umkreis einer Meile eingeschlossen; der Tücherring allmählich verengert, bis man es in einem Gehege von dem Umfang eines Stierstalls (toril) beisammen hatte. Dieses öffnete sich in eine ebenfalls von Tüchern eingeschlossene Bahn (carrera) von 40 Schritt Breite und 400 Länge; durch sie wurden die Tiere von den Windhunden hingetrieben bis an eine mit Laub bekränzte Tribüne (enramada), auf der die hohen Zuschauer saßen. Vor ihr wurden früherhin Hatzhunde losgelassen, die sie anfielen und zerrissen. Die hier dargestellte Neuerung, von Martinez de Espinar (S. 133) beschrieben, besteht darin, daß die Fürsten und ihre Großen nicht mehr Zuschauer

sind, sondern Matadore. Den Genuß des Zusehens überlassen sie den Damen. Unmittelbar unter der Bühne haben sie sich aufgestellt und versuchen die ankommenden Tiere mit ihren Jagdmessern abzufangen.

Den Vordergrund durchschneiden also schräg der Länge nach die beiden weißen Tücherstreifen jener eingeschlossenen Bahn, in die berittene Treiber die Hirsche gejagt haben. An ihrem Ende steht ein mit rotem Tuch ausgeschlagenes Schaugerüst (tabladillo), auf dem zwölf Damen, darunter drei in Klostertracht sitzen. Die Damen tragen ausgeschnittene Kleider, jedes von anderer Farbe. Die vorn in der Mitte auf rotem Kissen mit abgewandtem Antlitz, in gelbem Kleid und mit weißen Schleifen im Haar ist wahrscheinlich Isabella von Bourbon. Unter der Tribüne haben sich in den Schranken vier Kavaliere aufgestellt. Voran Seine Majestät, gefolgt von dem unvermeidlichen Olivares; die zwei vordern schwenken die Jagdmesser rückwärts, während die hinteren ihre Waffe wie zielend vorstrecken. Höchste Anspannung und Geistesgegenwart wurde hier erfordert, es galt „die heranstürmenden Tiere in der Mitte zu spalten“; man konnte aber froh sein einem die Sehnen zu durchschneiden; oft setzten sie über die Kavaliere hinweg, selten gelang es einige zur Strecke zu bringen. Die Bahn läuft unter der Damentribüne her, unter und hinter der die etwa durchgekommenen Tiere abgefangen werden. Drei haben einen Hirsch am Geweih gepackt; Hunde werden mit Stöcken abgehalten sich auf die hingestreckten Tiere zu stürzen. Man sieht, die Damen genießen den aufsteigenden heißen Blutgeruch.

Diese carrera de gamos war ein selten befohlenes, aber um so höher bewertetes Hoffest.

Zu den Seiten der Bahn bewegt sich ein Publikum aus Personen aller Stände, Edelleuten, Jägern, fronenden Bauern, biedern Bürgern und Bauern der Nachbarschaft, Lakaien und Marketendern. Vorn etwa achtzig Personen. Jene berittenen Treiber machen außerhalb längs der Bahn Halt und betrachten sich, Hut in der Hand, das Schauspiel. Einer ist abgeworfen worden, das Pferd geht durch.

Die vornehmste Person im Vordergrund ist ein junger wohlgewachsener Herr, mit rotweißem Federbusch, in etwas verkürztem Profil, breitem gesticktem Kragen, gelben Stulpstiefeln; vielleicht ein fürstlicher Gast. Vor ihm steht ein schwarzer Krauskopf mit runden starken Zügen, barhaupt; in der Nähe eine rote Karosse mit schwarzem Deckel, ein Schimmel und ein Falber, dessen Reiter man für unsern Martinez de Espinar gehalten hat. Zwischen die Vornehmen drängt sich, unbelästigt durch kleinliche Polizei, das Volk (keine zwei Plätze!) und betrachtet sich

Seine Majestät prüfend, wie einen diestro der plaza de toros. Gute Väter, die ihr Söhnchen rittlings auf die Schultern gesetzt haben. Am besten sieht ein Wicht, der das Loch in der Leinwand entdeckt hat und kniend durchblinzelt. Ein plumpknochiger Negerzwerg mit breitem Hut, Säbelbeinen, führt einen mächtigen Rüden mit schwarz- und weißgestreiftem Kopfe an der Leine. Außer den unentbehrlichen Bettelbuben links in der vordersten dunklen Ecke der Aguador in rotem Rock und ein Marketender mit Schinken. Auch hier drehen einige Gruppen der Jagd den Rücken zu. Gaffen, Staunen, loyale Aufregung überlassen sie den Leuten „ohne Geburt“. —

Das Gemälde kommt ohne Zweifel aus dem Obrador des Velazquez, aber seine Hand ist weniger unzweifelhaft als in der Saujagd, obwohl der Gesamteindruck frischer und heiterer ist. Gewiß kann ein Werk von so kompliziert schwieriger, meisterhafter Anordnung von niemanden als ihm konstruiert sein. Es erscheint erst in einem sehr späten Inventar (des Palasts von 1772) unter Velazquez' Namen. Ein ebenso beschriebenes Jagdstück in der Torre de la Parada (1714) führt den Namen Seniers [Snayers] und ein drittes im alten Schloß (1686) den des Schülers Juan Ba. del Mazo[1]. Joseph Bonaparte nahm unser Bild mit und verkaufte es Sir Thomas Baring; später war es in Lord Ashburtons Stadtwohnung in Bath House, Piccadilly; *neuerdings im Besitz des Pariser Kunsthändlers Sedelmeyer* (*1.83 zu 2.44*).

In dem Inventar des Alcazar von 1686 wird dem Velazquez auch ein großes Treibjagen auf Wölfe zugeschrieben, das ebenso hoch wie die Hirschjagd taxiert wurde[2].

---

[1] 1686. Tres pinturas yguales de á 3 varas de ancho y 2 de alto marcos negros = La una de una Montería de Benados en el sitio de Aranjuez de mano de J. B. del Mazo 150 doblones. Das zweite ist die Wolfsjagd; das dritte das S. 375 beschriebene Jagdabenteuer. Alcazar, Alcobe de la torre que cae al parque.

1714. Un lienzo grande pintada una caza de gamos con telas que el Rey y sus hermanos matauan los gamos a cuchilladas y la Reyna estaua sentada con sus Damas en un tablado de mano de Seniers. 200 doblones. Torre de la Parada, pieza I^a.

1772. Un quadro de una Cazería del S^or. Ph^e. 4°. con unas vahías de lienzo entre las quales un tabladillo, y en él la Reyna con sus Damas; y en termino pr̃al corren algunos coches, y figuras, de 3 varas de largo y 2¼ de cayda. Original de Velazquez. Palacio real, Antecámara de la Princesa. Die Nummer 381 dieses Inventars steht noch auf dem Gemälde in Bath House. 72″ zu 96″.

[2] 1686. Otra de otra monteria de Louos de mano Diego Velazquez. 150 Doblones. Alcoba de la Torre que cae al Parque.

1701. Una battida de Lobos con redes, 3½ Ellen breit, von Arniens (? Snayers). 130 Doblones. Torre de la Parada. Pieza I^a.

1714. Un lienzo grande en que esta pintada una Batida de Lobos con redes como se hacian antiguamente. Ebenda.

DIE DREI KÖNIGLICHEN JÄGER

In der Torre de la Parada, in demselben siebenten Saal wo die Reihe der großen Jagdstücke hing, sah man auch drei Figuren des Königs, seines Bruders D. Ferdinand und seines Söhnchens Balthasar im Jagdanzug mit Hunden, auf dem Anstand. Für dies Jagdhaus gemalt, wanderten sie nach dessen Verwüstung in den Bourbonenpalast, ins cuarto des Infanten Javier, jetzt sind sie im Museum[1]. Aber auch das Palastinventar von 1686 führt, gleichzeitig also, zwei Jägerbildnisse der beiden ersten auf, in dem Zimmer des Turms nach dem Park zu, das ebenfalls ganz für Jagdstücke bestimmt war. Beide, vielleicht alle drei müssen also in Wiederholungen existiert haben.

Obwohl sie die gleiche Höhe haben, in Anordnung, Tracht, Landschaft übereinstimmen, und in den Abwechslungen, z. B. dem Fassen der Schießwaffe, den Hunderassen, dem Baum des Vordergrunds aufeinander berechnet scheinen, so können sie doch nicht gleichzeitig entstanden sein. Der Prinz ist nach der Altersangabe (Anno aetatis suae VI.) gegen 1635 aufgenommen, um dasselbe Jahr der Vater, zu einer Zeit wo Ferdinand bereits (1632) Spanien verlassen hatte. Nach dem sehr jugendlichen Gesicht müßte ihn Velazquez sogar vor seiner italienischen Reise gemalt haben. Dieser leidenschaftliche Jäger und neunzehnjährige Erzbischof Primas hatte wohl zuerst ein retrato de cazeria von sich sehen wollen. Als er schon jahrelang in der Ferne weilte, und das Konterfei des ihm treu ergebenen Bruders dem Könige soviel teurer geworden war, kam dieser auf den Gedanken, sich selbst zur Erinnerung an glückliche Tage in den Jagdgründen des Pardo, in der Zarzuela, als Gegenstück malen zu lassen. In den Annalen der königlichen Porträtmalerei war dies Kostüm soviel mir bekannt neu. Der sechsjährige Prinz verdiente sich damals die ersten Sporen in den montes, er schloß sich als dritter an.

Der Infant Ferdinand kommt nur an dieser Stelle im Werk des Malers vor. Alle die zahlreichen, in vielen Galerien auch außer Spanien verbreiteten Bildnisse sind von Niederländern[2] und aus den letzten Lebensjahren, die er in Flandern verbrachte (1636—41). Er hatte das Glück Rubens, van Dyck, Gaspar de Crayer und die ersten Stecher der Rubensschen Schule zu seiner Verfügung zu

---

[1] Nr. 1184, 1186, 1189. Philipp 1,91 zu 1,26. Ferdinand 1,91 zu 1,07. Baltazar 1,91 zu 1,03.

[2] Im Wintersaal des Kapitels zu Toledo ist ein schwaches Bildnis des jungen Erzbischofs von Francisco Aguirre.

finden. Das bestechendste ist das Reiterbild im Prado von Rubens selbst, das feinste, vornehmste und letzte das von van Dyck (Nr. 1480).

Ferdinand, der zweite Sohn Philipps III und der Margaretha von Österreich, wurde am 16. Mai 1609 im Escorial geboren. Als neunjähriger Knabe erhielt er das Erzbistum Toledo, dessen beträchtliche Renten man der Krone zuwenden wollte, und zwei Jahre später (1620) den roten Hut, den ihm der Kardinal Zapata im Palast zu Madrid überreichte. Er gehört zu der Zahl der acht, die vor dem vierzehnten Jahr Kardinäle wurden, die übrigen außer einem gehören der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an. Aber noch weniger als bei seinem Vorgänger und Oheim, dem Erzherzog Albrecht, der als Neunzehnjähriger den Pupur empfing, und bei der Vermählung mit Isabella (1598) resignierte, waren seine Neigungen geistlich. Doch ließ er sich auch wohl später als Kardinal malen; er hat nach dem Übergang in die militärisch-politische Laufbahn den capello behalten.

Gleich nach dem Tode Albrechts (1621), im Anfang der Regierung Philipps IV, dachte man daran einen der jüngern Brüder, zuerst Carlos, nach Flandern zu schicken, um dort nach Landesart erzogen und dereinst Nachfolger der Statthalterin zu werden. Schon am 7. September 1623 wurde Ferdinand in einer geheimen königlichen Verfügung designiert. Im Dezember 1626 schreibt der farnesische Orator, er werde den Kardinalshut aufgeben und nach Flandern gehn; Rubens meldet am 1. Juli 1627 Dupuy als große Neuigkeit, Ferdinand komme um sich bei seiner Tante in die Geschäfte einzuleben. Er machte kein Hehl aus Neigung und Abneigung. Als er mit dem Bruder im Jahre 1629 zum erstenmal in den Staatsrat eingeführt wurde, sagte er nichts als die Worte: „Ew. Majestät nehme mir dies Kardinalskleid, denn ich will in den Krieg"[1]. Am Hofe tadelte man, daß die beiden rüstigen Prinzen eingesperrt, unter Weibern aufwüchsen. Olivares war die Ursache der jahrelangen Verzögerung seiner Sendung. Er fürchtete den Einfluß des fernen, selbständig und selbstbewußt auftretenden Prinzen der ihn haßte, noch mehr als seine Gegenwart. Endlich hatte Isabella, die ihr Ende (sie starb 1633) nahe fühlte, geschrieben, wenn man ihn nicht schicke werde Flandern verloren gehn. Am 12. April 1632 reiste er von Madrid in Begleitung seiner Brüder nach Barcelona, um sich ein Jahr in der Verwaltung Kataloniens einigermaßen vorzubereiten; darauf verließ er Spanien für immer.

[1] V. Mtà. mi levi questo habito di Cardenale, che io anderò alla guerra. Flavio Atti, 18. Jan., im farnes. Archiv zu Neapel.

Er war der wohlgebildetste und begabteste der drei Brüder, ohne eine Spur der Indolenz, mit der die Familie seit Philipp III behaftet schien. Man war erstaunt über seine Rastlosigkeit in Geschäften und im Felde. Er teilte mit dem König die Leidenschaft für die Jagd, den Hang zur Galanterie und die Liebe zur Malerei, wie er denn selbst zeichnete. Im November 1639 erlegte er in den Brüsseler Forsten einen Eber, der acht Hunde getötet, vier verwundet, zwei Pferde zerrissen hatte, „der, wenn ich ihn fehlte, mich und Herrera über den Haufen geworfen hätte, denn er stürzte auf uns los wie ein Stier". So hatte er nicht unterlassen, bei seinem Aufenthalt in Mailand den durch ihre Zahl, Größe und Wildheit berühmten Sauen von Aulegio einen Besuch abzustatten. Die ihm nahe getreten, nannten ihn „den freundlichsten und manierlichsten Prinzen den der Himmel uns seit Jahrhunderten geschenkt hat"[1].

In unserm Bild (Abbildung 21) gehört jedoch kaum mehr als der Kopf der Aufnahme von 1628 an. Wahrscheinlich war nur dieser ausgeführt, die Figur, Umgebung infolge der Abreise des Prinzen bloß skizziert geblieben. Ein bartloser schlanker Jüngling; das bleiche Gesicht erhält durch schmale, besonders die starkgebogene Nase akzentuierende Schatten Relief, die Mütze wirft einen durch Widerschein erhellten Schlagschatten über die Stirn. Die Haare, später in goldblonden Wellen auf die Schulter fallend, sind kurz geschoren; etwas von Fiebermattheit liegt über den glänzenden großen Augen und den Zügen. Obwohl er physisch zarter erscheint als sein Bruder, so merkt man doch, daß mehr vom Stoff des Herrschers in ihm steckt, nach Intelligenz und Wille.

Alles übrige in dem Gemälde trägt die Signatur einer späteren Zeit. Man bemerkt noch die Umrisse des übermalten breiten, fallenden Spitzenkragens (valona), an dessen Stelle die golilla gesetzt ist. Die Landschaft, in hell-kühlem, blau-grauen Ton, ist sehr frei und breit hingeworfen, der Eindruck so, daß man die Luft jener Berge zu atmen glaubt.

Es fragt sich, ob nicht auch die zwei andern Bildnisse etwas später als 1635 in ihren jetzigen Zustand gebracht worden sind. In dem königlichen (Abbildung 22) fehlt es nicht an Spuren von Übermalung und pentimenti. Das linke Bein war weiter vorgesetzt; die Flinte länger; die Pumphosen weiter aufgebauscht. Unter der in die Seite gestemmten linken Hand ist ein großer Jagdbeutel (?) zugedeckt worden. Das Bildnis des Prinzen (Ab-

[1] Prencipe il più affabile, e cortese, che ne habbia dato il cielo da molti secoli in quà. Römisches Tagebuch von Ameyden, 30. Nov. 1641. (Königl. Bibliothek zu Berlin.)

bildung 23) endlich ist im Vergleich mit dem im Alter wenig verschiedenen Reiterbild erheblich flotter und pastoser gemalt.

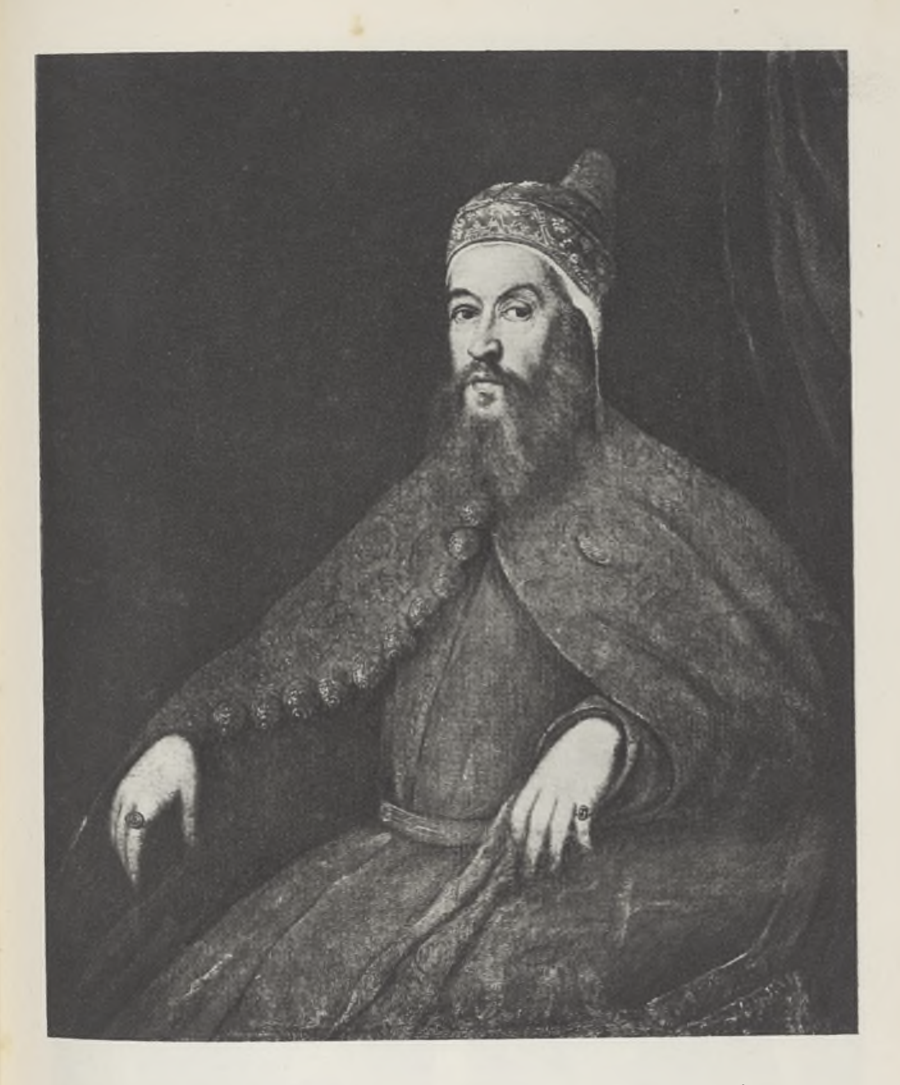
Beide Bilder scheinen in Figur und Umgebung dem umgemalten Porträt Ferdinands angepaßt. Alle stehn unter einer Eiche (die auf diesem am dünnsten ist), die Hunde befinden sich noch in Ruhe, ohne Witterung. Sie sitzen neben dem Jäger, bei Ferdinand ein mächtiger zimtfarbiger Spürhund, von dem Bau der riesigen Windhunde, des Schreckens der Wanderer in der Nähe andalusischer Gehöfte; bei dem König eine mächtige Dogge (mastiff), bei dem Prinzen ein Zwergwindhund (galguillo) und ein schöner zum Schlaf hingestreckter Hühnerhund. Schwerlich dürfte sich unter Malern ein gründlicherer Kenner und Beobachter des Jagdhundes finden. Auch die Tracht ist bis auf Kleinigkeiten dieselbe. Jagdmütze, über das eine Ohr zurückgeschoben oder aufgekrempt; Wams von blaugrüner geblümter Seide, darüber Lederkoller oder Mäntelchen mit falschen Ärmeln, lange Lederhandschuhe, weite Kniehosen, Feldstiefel. Der Prinz stützt trutzig die kleine Büchse auf den Rasen, der König hält das schwere lange Gewehr (escopeta) im herabhängenden Arm, die Linke gelassen in der Seite; der Infant hat sie gefällt, im Begriff anzulegen.

Der Wildstand liegt inmitten der Berge, vielleicht in der Umgegend des Pardo; in der Ferne die Sierra de Guadarrama. Der Standort ist an einem Abhang, der in mehreren Profilen nach dem Grund zu skizziert ist. Zuerst folgt eine leere abschüssige Fläche von hellem Sand oder verdorrtem Rasen, dahinter dunkles Gebüsch. Am freisten ist der Blick bei D. Balthasar. Da sieht man im Mittelgrund einen mit spärlichem Eichenunterholz bewachsenen Berg mit Burg; zuletzt noch ein Stück Ebene mit Städtchen dicht am Fuß der Kette. Überall Einklang zwischen Figur und Umgebung, in der Austeilung der Formen, Werte und hohen Lichter. Die in den Wolken aufblitzenden, durch die Zweige dringenden Sonnenblicke stehen in fein berechneten Beziehungen zu den hohen Lichtern im Antlitz, den weißen Flecken und Glanzstellen an dem treuen Begleiter zu Füßen des Waidmanns.

Die unvollendete Schulkopie des königlichen Jägers im Louvre[1] ist interessant, weil sie in ihrem monochromen Charakter den

---

[1] Nr. 552. (2,00 zu 1,20.) Jetzt dem Mazo zugeschrieben, von dessen Art es aber nichts hat. Es wurde 1862 von O. Mündler für 23000 Francs erworben. Das Stück der Suermondtgalerie Nr. 413b ist eine schlechte Kopie. Von Ferdinand war eine gute Wiederholung in der Sammlung des Colonel Hugh Baillie, photographiert von Colnaghi. Die Figur aus der Galerie Salamanca, vom Herzog Fernan Nuñez angekauft, ist viel kleiner, und nicht vom Meister.



Tintoretto: Bildnis des Dogen Mocenigo. Venedig, Akademie.



Tintoretto: Fußwaschung. Madrid, Escorial.



Tintoretto: Die Fußwaschung. London, Nationalgalerie.





Details aus obigen Gemälden.

Zustand der Untermalung veranschaulicht; in der Landschaft ist ein schwacher Ansatz zu Lokaltinten erkennbar. Der König hat die Mütze abgenommen[1]. Das Gesicht ist ausgeführt, aber in einem weichen, eintönig gelblichen Inkarnat, ganz abweichend von dem plastischen, frischen, gesund geröteten Kopf des Pradobilds.

Von zwei Jägermeistern, die bei der Organisation der beschriebenen Grandes monterias wohl die Hauptarbeit getan haben, deren Bücher für ihre Erklärung so nützlich sind, Mateos und Martinez, den ersten ihres Fachs in spanischen Landen[2], sind Bildnisse auf uns gekommen, als Schmuck eben dieser Jagdwerke. Das ältere, von Perete fein gestochen, steht als Rundbildchen von 41 Millimeter Durchmesser auf dem Titel des „Ursprungs und der Würde der Jagd", 1634. (Cean in dem Artikel über diesen Stecher nennt den Kopf unbegreiflicherweise Olivares.) Das andere befindet sich als Vollbild gegenüber dem Vorwort der Arte de Ballesteria, 1644, gestochen von Juan van Noort (0,17 zu 0,13). Die Umschrift lautet: Alonso Martinez de Espinar, que da el arcabuz a Su Magestad, y Aiuda de camara del Principe Nuestro Señor, de su edad de 50. Años[3]. Von demselben Stecher ist das Bildnis des Prinzen vor der Dedikation, wahrscheinlich nach Velazquez.

Beide sind überaus ernste Männer von soldatischem Aussehn. Juan Mateos ist ein ältlicher Herr, die dünnen Haare in die schon freie Stirn gestrichen, korpulentes, gefurchtes Gesicht, mit etwas schweren Augenlidern, daher wie erstorbenem Blick, bigote und spitzem Knebelbart, kurzem Hals. Alonso Martinez hat einen eckigen, harten, hageren Kopf (gens dura Ibera) mit kurzer, enger, stark zurückliegender Stirn, abgeplattetem Schädeldach, vortretendem Jochbein, starkgeschwungenen Brauen, tiefliegenden Augen und gespanntem Seitenblick, breiter gebogener Nase. Ein Mann, gehärtet in den Strapazen kastilischer Reviere.

Diesen Kopf hat Carderera wiederzuerkennen geglaubt in dem Bildnis des Museums Nr. 1105 (0,74 zu 0,44). Aber nur eine vage Ähnlichkeit ist da. Der Kopf des Ölbildes, oben schmal, breitet sich in der untern Hälfte birnförmig aus, der des van Noortschen

---

[1] *Wie ursprünglich auf dem Prado-Bildnis des Velazquez; die Wiederholung ist also offenbar in seiner Werkstatt gemalt, bevor das Original die endgültige Fassung erhielt.*

[2] Der Kardinalinfant Ferdinand schreibt den 7. Juni 1637 aus Brüssel: No se hizo poca caza, saliendo tan tarde al campo, y faltando dos personas tan importantes como Juan Mateo y Alonso.

[3] Eine verkleinerte, noch härtere Kopie, befindet sich in der von der Nationalbibliothek zu Madrid erworbenen Sammlung Cardereras; wahrscheinlich aus einer spätern Auflage der Arte.

Kupferstichs weicht ebenda zurück und erhält durch die vorstoßenden Backenknochen die mongolische Rhombenform. Ist die Identität zweifelhaft, so ist die Hand des Velazquez bei diesem ganz in braunem Ton, übrigens mit fester Hand gemalten Brustbilde vollends nicht zu erkennen.

Ein anderes Porträt, bei dem mir von jeher die Ähnlichkeit mit dem Medaillonstich des Mateos aufgefallen war, ist dagegen ein Original des Meisters. Ich meine den Unbekannten der Dresdener Galerie Nr. 697 (Abbildung 24) in schwarzem Anzug, von den drei unter dem Namen des Velazquez überlieferten modenesischen Bildnissen das am seltensten angefochtene[1]. (1,08 zu 0,89).

Der kräftige Mann von strengem Ausdruck und strammer Haltung ist eine Figur die man nicht leicht vergißt. Kurzgeschorene, schwach gekräuselte graue Haare; buschige, fast drohend gerunzelte Brauen das Auge überschattend, die Stirnhaut herabgedrängt und eine tiefe Horizontalfalte bildend, die Stirn und Nase auseinanderschneidet. Diese Furchen sind die Spuren dreißigjähriger Gewohnheit des Befehlens. Der Seitenblick der dunklen glanzlosen Augen etwas von oben herab, als ob er geringschätzig jemandes Maß nähme. Unter der aufgestülpten Nase der graue Schnurrbart. Ein grämlicher Zug um den Mund, an dem die breite, plattgedrückte Unterlippe auffällt, endlich der gallige Teint (auch die Lippen sind fahl), vervollständigen den Eindruck eines Mannes, der vielleicht eine Geißel für seine Umgebung, ja für sich selbst war, und nur mit Widerwillen sich bequemte, dem Maler eine Sitzung zu gestatten. Hohe Brust, mächtige gesenkte Arme, wie man sie an Bildnissen von A. Mor und Pourbus findet. Beide Hände ziehen den auf der linken Schulter hängenden Mantel um die Hüften an, wie ein Wink zum Aufbruch. Diese Hände sind aber ganz leer gelassen; die linke ruht am Degengefäß, der weiße Fleck ist der Glanz des Degenknopfs, der von der Hand verdeckt wird. Im Gürtel steckt ein Dolch.

Der Kopf ist gemalt mit wenig Farben und markigem Pinsel, auf weißem Grund, der an der golilla, am Knebelbart und rechten Ärmel durchsieht. Das warme tiefe Braun des Auges ist auch verwandt für die schmalen Schatten der Augenecken, der Nase, des

[1] Das Bildnis kam nach Dresden 1746 mit der Modenesischen Sammlung als Rubens und hieß später Tizian. Es stammte aus dem Nachlaß des Prinzen Cesare Ignazio von Este, 1713 (Campori, Raccolta di cataloghi, Modena 1870. S. 310), wo es richtig als Monsú Valasco bezeichnet war (Inventar vom 16. Juni 1685). Vielleicht war es eins der zwei Bildnisse, die früher in einem Verzeichnis verkäuflicher Bilder des Cesare Cavazza, Guardaroba della Casa Estense vorkommen (a. a. O. 436. Due ritratti del Valaschi. dob. 60). Meisterhaft gestochen von Ernst Mohn.

faltigen Halses, und in einigen derben breiten Strichen zur Markierung der verkürzten Häfte des Gesichts; endlich ist dem linken Teil des Hintergrunds damit Tiefe gegeben, und hier ist einmal die Farbe zersprungen. Mit einfachen Mitteln (auch das prachtvolle Ohr trägt dazu bei) ist dem aus dem Dunkel hervortretenden gelben, faltigen Kopf eine Plastik gegeben, wie sie Velazquez nie übertroffen hat.

Die Übereinstimmung des Kopfs mit dem auf dem Titel jenes Jagdbuchs des Juan Mateos ist unverkennbar. Bau, Züge, der grämliche Blick, die Tracht stimmen; nur ist er in dem Medaillon gealterter, matter; die grimmigen Runzeln zwischen den Augen hat der Stecher weggelassen. Natürlich müßte man das Gemälde einige Jahre vor 1634 setzen[1].

DIE GEMÄLDE FÜR DIE TORRE DE LA PARADA

Der Schluß dieses langen Jagdartikels führt noch einmal auf dessen Anfang und das Jagdhaus Philipps IV, den „Halteturm" zurück. Seine Herrlichkeit war von noch kürzerer Dauer als die Buen Retiros. Das Haus wurde schon im Erbfolgekrieg (1710) verwüstet und geplündert, einige Gemälde gingen zugrunde, die erhaltenen wurden meist nach Buen Retiro versetzt. Jetzt dient es den Parkwächtern als Wohnung. Sein Name würde vergessen sein, wenn es nicht in die Biographie des Rubens eingeschrieben wäre, und seine Gemälde das Inventar des Pradomuseums erheblich vermehrt hätten.

Philipps IV Gemäldeliebhaberei war nie so unersättlich gewesen, wie im zweiten Lustrum der dreißiger Jahre. „Der König, schreibt Sir Arthur Hopton am 26. Juli 1638, hat in diesen zwölf Monaten eine unglaubliche Zahl alter und trefflicher neuer Gemälde erhalten, besonders die Bacchanale Tizians"[2]. Dies von ihm selbst erdachte Haus sollte nicht wie Buen Retiro bei seinen alten Schlössern betteln gehn. Die Jagdbilder und einige große, später zu nennende Figuren seines Kammermalers waren aber nur ein kleiner Teil des entworfenen Programms. Die Reise des Infanten, der demnächst in Antwerpen eintreffen sollte, brachte

[1] Einem königlichen ballestero Mateos wurde der Schuß zugeschrieben, der den Grafen Villamediana am 21. August 1622 in seiner Kutsche tödlich traf. Cotarelo y Moni, el Conde de Villamediana. Madrid 1886, 142, nennt ihn freilich Alonso Mateos, und der piemontesische Orator Germonio (30. Aug. d. J.) un giovine nerbuto, e di polso gagliardo.

[2] Sainsbury, Rubens 353.

den König (oder Velazquez) auf den Gedanken, die malerische Ausstattung ganz niederländischen Händen anzuvertrauen, was soviel hieß wie Rubens. Die Erinnerung an dessen Besuch vor acht Jahren, an seine erstaunliche Arbeitskraft wurde aufgefrischt durch eine Sendung fünfundzwanzig niederländischer Bilder von dort an die Königin. Darunter war von ihm selbst eine Dianenjagd, andere Stücke hatte er mit Snyders zusammen gearbeitet. Für ein Landhaus, wo man Hof und Geschäfte vergessen will, paßte nur die „poetische Malerei“, d. h. die Welt der Fabel und Ovids; der Hauptschmuck der Wände von zwölf Sälen, acht im obern, vier im Erdgeschoß, sollten Mythologien sein. Dazwischen über Fenstern und Türen Tierbilder von Paul de Vos.

Der König hatte wie immer Eile. Er ließ eine beschreibende Liste (memorias) der Sujets aufstellen, so daß der Maler kaum seine Vorräte verwerten konnte; und diser Zusammenstellung lag ein gewisser Plan zugrunde. Wegen Abweichung im einzelnen mußte angefragt werden. Die Sachen sollten rasch fertiggestellt werden, wie Dekorationen zu einem Einzug. Rubens war das imstande, obwohl sein Arm damals schon durch die Gicht angegriffen war: er hat nicht viel länger als ein Jahr zu vierzig Bildern gebraucht. Am 20. November 1636 schreibt Fredinand aus Douai, er sei schon damit beauftragt, und einige Stücke habe er selbst in Angriff genommen; „er und alle übrigen arbeiten ohne eine Stunde Zeit zu verlieren“; er selbst treibe an; am 7. Dezember 1637 sind sie abgegangen.

In einem Zug hatte er die Skizzen zu allen gemacht, sie waren noch bis vor kurzem in Madrid, einige auch in der Galerie. Diese Skizzen wurden unter etwa zehn junge Antwerpener Maler, seine Schüler, jedoch bereits seit kurzem Meister, verteilt. Rubens hat ihnen die Ausführung ganz überlassen; deshalb wollte er weit die meisten auch nicht wie er sonst pflegte unter seinem sondern unter ihrem Namen ausgehn lassen, eine mitgeschickte Liste nannte sie alle. Vielleicht diente ihnen das als Sporn. Einige gehören zu seinen bekanntesten Schülern: Jordaens, van Tulden, Quellinus (von ihm nennen die Inventare nicht weniger als zehn), Cornelis de Vos. Außerdem Jan Cossiers, Thomas Willeboirts Bossaert, Jan van Eyck, Jan van Bockhorst, genannt Langejan („Borkens“), Jakob Peter Gouwi (auch Joui geschrieben), Simon Peter Tilmans („Pedro Simon“)[1].

[1] Gouwi ist zuerst nachgewiesen in van den Branden, Geschiedenis der antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883. 922. Über Jan van Eyck s. Max Rooses, Antw. Schilderschool. Ebenda. 1879. 514. Tilmans erwähnt Houbraken, De groote Schouburgh II, 88.

Seine eigene Firma bestimmte er für sechs[1]. Sie unterscheiden sich erheblich von den übrigen, deren einige wie den Orpheus des van Tulden, Hippomenes und Atalante von Gouwi man gleichwohl früher Rubens zugeschrieben hat. Dieser Unterschied aber liegt nur in der Arbeit, nicht in der Erfindung, deren Rubensschen Ursprung der Verfasser einst mit Zuversicht behaupten konnte, ehe er jene Originalskizzen in den Palästen der Herzöge von Osuna und Pastrana gesehen hatte und die bestätigende Angabe des Infanten[2] kannte. Es wurde also ein bestimmter Unterschied gemacht zwischen solchen Gemälden die er von den Schülern malen ließ, aber nachdem er sie übergangen als die seinigen weggab, und solchen die obwohl auch von ihm skizziert, unter den Namen der Gehilfen ausliefen. Aber auch von der Art, an der man sonst diese Schüler erkennt, ist in ihnen wenig zu sehen; schwerlich würde jemand ohne die Namen der Inventare ihre Hand herausgefunden haben. Sie dienten ihm pünktlich wie Schulpferde; sie waren nur sein eigener, vervielfältigter Arm.

Nachgeschickt wurde im Februar 1639 ein Gemälde, an das nur er selbst Hand anlegen konnte: das Urteil des Paris. Hier hatte er mit der ganzen — Vorurteilslosigkeit des Hofmanns durch die Reize seiner jungen Frau Helene als Venus die spanischen Gönner entzücken wollen, und mit vollem Erfolg. Denn Ferdinand, obwohl er die Göttinnen „gar zu nackt“ findet, meint nach dem Ausspruch aller Maler sei es das beste was er je gemalt, seine Frau aber „gehöre zu dem besten was es jetzt hier gibt!“ (de lo mejor que hoy hay aquí).

Diese vierzig Stücke gefielen so, daß sofort ein neuer Auftrag folgte, achtzehn kleine und vier große, diese von umfassender Erfindung. Bei ihrer Ausführung hat Rubens der Tod überrascht; man könnte sagen: er ist gestorben mit dem Pinsel in der Hand für den König von Spanien.

Um diese merkwürdige Leistung, den letzten großen Zyklus den Rubens gemalt hat, zu beurteilen, darf man nicht vergessen, daß die Bilder als zusammenhängende Folge und ohne fremdartige Nachbarschaft gesehen werden sollten. Nicht von kritischen und durch aufgedrungene unpassende Maßstäbe verwirrten Galerie-

---

[1] Es sind der Kampf der Lapithen und Centauren (1658); das Gastmahl des Tereus (1660); der Raub der Proserpina (1659); Jupiter und Juno (verloren); Orpheus und Eurydice (1667); Merkur und Argos (1673).

[2] Vgl. meinen Artikel Rubens und der Kardinalinfant Ferdinand, in v. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst 1880. „Diceme las tiene ya repartidas á los mejores pintores, pero que él las quiere dibujar todas.“ Brief Ferdinands aus Brüssel vom 6. Dez. 1636. S. den Anhang. Drei Skizzen sind jetzt im Brüsseler Museum (394—96), andere im Musée André in Paris und bei den Erben des Grafen Valenzia de Don Juan in Madrid (nach Mitteilung von Dr. Gustav Glück in Wien).

besuchern, sondern in einem Jagdhaus von einer Jagdgesellschaft, in den Pausen zwischen wilden Ritten, Büchsengeknall und Halali. Ferner waren die für uns so langweiligen ovidischen Verwandlungen dazumal in Madrid ebenso populär wie in dem klassisch gelehrten Niederland. Kaum gab es ein großes Fest, wo nicht der Olymp, der Parnaß, der Dianenhain sich im Theater von Buen Retiro niederließen. Diese wilden Jagden der Canthia und Atalante, diese Nymphen und Satyrn, diese Kämpfe der Lapithen und Centauren, es waren die Legenden der Götter, denen dort ernstlich im rauschenden Sturm der Jagden, Turniere und Liebesabenteuer geopfert wurde. Diese Stücke waren aber auch wie wenige geeignet, des Meisters Phantasie zu entfesseln. Sie gaben ihm neue und dramatische Vorwürfe, wo er auf dem schwindelnden Gipfel der Bewegung, der Leidenschaft und zuweilen des Gräßlichen steht. Wohl nur ein an Stiergefechte gewöhntes Publikum konnte Darstellungen wünschen und vertragen, wie jenes „Gastmahl des Tereus", vielleicht die grausigste Szene die Rubens ersonnen hat. —

Da die Rede so oft auf „Rubens in Spanien" gekommen ist, so wird die Notiz nicht ohne Interesse sein, daß es auch einen Spanier gegeben hat, der ganz die Art des Meisters sich angeeignet hatte. Der Hauptmann D. Miguel Manrique, in Flandern geboren, hatte dort Rubens studiert, man sagt sogar, seinen Unterricht genossen. Man möchte es glauben, wenn man in Malaga, wo er sich später niederließ, vor seinen großen Gemälden steht. Außer einer trefflichen Kopie des berühmten Gastmahls der Magdalene für das Viktoriakloster, jetzt in der Kathedrale, sieht man eine Himmelfahrt Mariä in der Sakristei und eine Stiftung nebst Glorifikation des Mercenarierordens in dessen Kirche, wohl das bedeutendste Gemälde in Malaga. Dieser kunstfertige Kriegsmann war auch der erste welcher den aus Madrid gebürtigen D. Juan Niño de Guevara (geb. 1632, gest. 1698) in die Malerei einführte; später freilich schloß dieser sich ganz dem Alonso Cano an. Das Rubenssche Wesen klingt aber noch nach in den derben Formen figurenreicher religiöser Allegorien, wie man sie in der Augustinerkirche zu Granada sieht, der Hauptstätte seiner Tätigkeit.

ALONSO CANO IN MADRID

(1637—1651)

Durch die Gründung und Ausschmückung von Buen Retiro kam eine Bewegung in die Malergemeine, deren Wellenkreise auch Andalusien erreichten. Nicht selten war Velazquez in der Lage, sich alten Bekannten oder Unbekannten von den Ufern

des Baetis gefällig zu zeigen, zuweilen auch sich ihrer zu erwehren. Nach Palomino (III, 347) haben allezeit Künstler jeden Fachs die gebührende Achtung und Unterstützung bei ihm gefunden. Aber dieser Teil seiner stillen Wirksamkeit liegt in der ungeschriebenen Chronik der Unternehmungen Philipps IV begraben.

Nach und nach sah der „Sevillaner" (so nannte man ihn bei Hof) viele alte Gesichter von dort wieder um sich: Alonso Cano, Zurbaran, Herrera. Zurbaran malte die zwölf Herkulestaten im Salon von Buen Retiro (S. 363); er unterzeichnet sich bereits 1633 auf dem Retablo der Karthause von Xeres als pintor del Rey. 1639 erhält er den Auftrag, in Sevilla zwölf Vergolder für die Arbeiten im Salon grande des Alcazar anzuwerben.

Im Jahrhundert des großen Kriegs blühte das Soldaten-, Schlacht- und Henkerstück; die Maler nahmen soldatische Manieren an, und taten sich mindestens ebensoviel darauf zugute, eine schneidige Klinge zu führen wie einen flotten Pinsel; Bravour war ja eine Eigenschaft, die hier und dort geschätzt wurde. Damals war es wo Franz Hals, dessen Striche wie Säbelhiebe fallen, seinen biedern Harlemern die unnachahmlichen herausfordernden Blicke, das trotzige Sichbreitmachen und jene Ellbogenvorstöße gab, die friedliche Gelehrte so entzücken, daß sie „laut auflachen vor Lust, daß so etwas gemalt werden kann".

Im Jahre 1644 war es, wo die beiden ersten Fracassas spanischer und italienischer Zunge in Madrid beisammen waren, Matthias Preti, der calabresische Kavalier, der im Gefolge des Nuntius Panciroli gekommen war, und unser alter Freund Alonso Cano, der, wie bereits erzählt, wegen eines blutigen Handels im Jahre 1637 hatte das Weite suchen müssen. In beider Lebensdrama geben solche Mordgeschichten das Signal zum Szenenwechsel.

Alonso war von seinem Schulkameraden Velazquez, den er laut eigenem Zeugnis seit 1614 kannte, wohl aufgenommen und dem Minister empfohlen worden. Er verschaffte ihm ein großes Gemälde für die von Philipp IV erbaute Hauptkirche S. Isidro. Hier hat er in der Sakristei, vielleicht durch seinen Freund angeregt, den Eindruck allverbreiteten weißen Lichts zu erreichen getrachtet. Er wurde pintor del rey und Zeichenlehrer des Kronprinzen. Madrid wird nun der zweite, mittlere Schauplatz seiner Taten, wie Sevilla der erste gewesen, und Granada der letzte werden sollte. Sein Kredit bei Hofe war groß[1]. Er führte den spaß-

[1] In einem Gutachten des Architekten Juan Gomez de Mora bei Gelegenheit einer Bewerbung, wird er genannt „pintor grande en esta faciltad; traça para todo genero de retablos y otras obras de ensamblage y adornos con grande primor". (Simancas, Junta de obras y bosques, 26. August 1643.)

haften Einfall S. M. aus, einige seiner Hofnarren im Kostüm altgotischer Könige gemalt zu sehen, für den alten Komödiensaal.

Keiner jener Maler gehörte wie Cano in die Hauptstadt; nur hier fand er Luft und Raum für sein unruhiges Temperament, Nahrung für sein äußerer Anregungen bedürftiges Talent. Er schien aus einem jener Mantel- und Degenstücke zu kommen deren Kavaliere, wenn sie ausgehen wollen, erst ihr Testament machen müssen. Bei dem allen war er sehr devot, er erscheint als Majordomus der Bruderschaft U. L. F. der Schmerzen. Wenn er einem penitenciado des hl. Uffiz begegnet, weicht er der Berührung aus, schleudert seinen Mantel zu Boden, wenn dieser eine solche Befleckung davongetragen hat[1]. Nur der Künstlerstolz setzte seiner Devotion Schranken: er verfiel in hundert Dukaten Strafe, weil er die Prozession der heiligen Woche nicht mitmachen wollte, wo die Maler mit den alguaziles de corte zu gehn hatten. Dabei war er noch immer galant, und von unbegrenzter Liebenswürdigkeit gegen Freunde und Schüler, denen er gelegentlich seine Entwürfe überließ oder ihre Bilder vollendete.

Auch die national-standesgemäße Faulheit fehlte diesem Spiegel der hidalguía nicht. Hätte er eine mäßige Rente gehabt, er würde wohl Dilettant geblieben sein. Er malte, setzte seine alten Schnitzarbeiten fort, lieferte barocke Zeichnungen für das Monument der heiligen Wochen (in S. Gil) und für den Triumphbogen am Guadalajarator beim Einzug der Königin Marianne (1649). Noch lieber ist ihm das Entwerfen; seine zierlichen Skizzen sind von kleinem Umfang, auf weiß Papier mit der Feder umrissen und mit Sepia oder Tusche schattiert; er zeichnete alles was er malen wollte mehrmals und vieles was er nicht malte. Belästigte ihn ein Bettler, so warf er eine solche Skizze aufs Papier und schickte ihn damit zu einem Bekannten, der sie ihm abkaufen werde. Seine liebste Beteiligungsart an der Kunst aber war, Kunstsachen, Kupferstiche anzusehn, er ließ die Arbeit stehn und lief hin wo er hörte, daß etwas der Art zu sehn war. Das regte ihn dann zum Nachbilden an, denn Erfindung war ihm zu mühsam. Diese Benutzung fremder Kupferstiche, dort sehr gewöhnlich, fiel doch bei einem Manne seines Rufs auf; er bediente sich sogar der Vignetten auf den fliegenden Blättern der coplas; er sagte: ich erlaube andern es mit mir ebenso zu machen. Deshalb ist Canos Malerei so schwer zu charakterisieren, er ist das auffallendste Beispiel für die Naivetät

[1] Charles Blanc in der Histoire des peintres, in passivum und activum nicht sattelfest, verwechselt penitenciado mit penitenciario, und macht aus Cano einen großen Hasser des hl. Ufiz, zur Erbauung seiner Leser.

spanischer Maler im Borgen von Fremden, seine meisten Werke sind nichts als Anpassungen berühmter Muster.

Sein Johannes auf Patmos (im Prado) ist nach dem hl. Hieronymus des Ribera gemacht; seine Soledad in der Kathedrale zu Granada war eine allerdings durch den Ausdruck der Trostlosigkeit ergreifende Übertragung der Estofado-Statue des Becerra in Madrid; sein Noli me tangere in der Esterhazy-Galerie eine freie Kopie nach Correggio (in Madrid), der auch in seiner büßenden Magdalena (S. Miguelskapelle, Granada) durchklingt, sowie in manchen Gebärden, Verkürzungen, und dem Tumult seiner Engelkinder; die Rosenkranzmadonna in Malaga wäre ohne Bekanntschaft mit dem Holzschnitt der Madonna des hl. Sebastian von Tizian (im Vatikan) nicht entstanden; der Engel mit dem toten Christus im Prado ist eine freie Nachbildung von Paolos Meisterwerk (in der Ermitage), bei seinen Johannes der Täufer und Paulus hat er sich auch in die mächtigen Formen und flammend bewegten Linien des Rubens hineingefunden.

Kein Maler ist wie Cano darauf ausgegangen, die umständliche Arbeit der Malerei zu vereinfachen und abzukürzen. Beliebte Gegenstände, wie die Immaculata, wiederholte er wie Abdrücke, in Plastik und Malerei; er borgte nicht nur von andern, sondern auch von sich selbst. Bei Visionen (S. Benedikt, S. Bernhard) sind die himmlischen Erscheinungen veranschaulicht durch Statuetten einer Wandnische.

Wer nun, angeregt von jenem überlieferten Ruf, sich anschaulich von „des einzigen idealen Malers spanischer Schule" Größe überzeugen will, dem kann es gehn wie einem Supplikanten bei Hofe ohne Geld und Gönner. Die Hoffnung führt ihn von Madrid nach Sevilla, von Sevilla nach Granada, und von da nach Malaga, und er ist nahe daran die Geduld zu verlieren und jenen Cano der Kunstbücher für einen Mythus zu erklären. Aber er hat auch Momente echter Eingebung gehabt; wenn er, oder der Zufall, wollte, standen ihm Empfindung und Pathos, Farbe und Anmut zu Gebote. Die Gestalten (pasos) des leidenden Erlösers zeigten nicht bloß seine bildhauerischen Studien und Sinn für edle Formen, eine zarte und wahre Modellierung ohne anatomische Prätensionen: sie stehen auf der Höhe des Gegenstands.

Ins Jahr 1644 fällt ein nicht ganz aufgehellter Vorfall, der einen Schatten auf sein Leben warf und das Bleiben in Madrid unhaltbar machte. Man fand eines Morgens seine Frau in ihrem Bett durch viele kleine Messerstiche getötet; der Verdacht fiel zuerst auf sein Modell, einen Italiener. Dann aber erfuhr man, daß er ihr untreu geworden war und sich mit einer andern verheiraten

wollte. Gewarnt entfloh er nach Valencia; kam aber zurück und lebte eine Zeitlang versteckt; fiel endlich doch den Alguazils in die Hände und bestand die peinliche Frage tapfer, ohne einen Laut. Die rechte Hand blieb auf Philipps IV Befehl verschont. Der Schrecken dieses Erlebnisses, das Verlangen nach Ruhe und Sicherheit mögen ihn bestimmt haben, sich um eine Pfründe (racion) an der Kathedrale seiner Heimatstadt zu bewerben. Er stellte dem Kapitel vor, daß neben so vielen Musikanten auch ein Maler der Kirche nützlich sein könne. Von nun an heißt er der Racionero Cano, doch blieb er auch im geistlichen Gewand der Alte, er lebte in Unfrieden und Prozessen mit dem Kapitel. Aber was er dort gemalt hat gehört zu seinem besten; die edlen Gemälde im Chor, die sieben Freuden Mariä, mit ihren schmalen rötlichen Halbtönen und breiten Lichtflächen, wärmer, farbiger als sonst, stehen den besten Bildern der bolognesischen Schule nahe; die Asunta stellten wohlwollende Fremde über Guido. Er starb hier 1667.

MURILLO IN MADRID

Zu den neuen Gesichtern unter jenen Besuchen aus der Vaterstadt gehörte ein armer Jüngling, der im Jahre 1643, wahrscheinlich mit Maultiertreibern die Reise von Sevilla nach Madrid gemacht hatte, vertrauend auf seinen Stern. Doch kam er wohl nicht wie die übrigen, um bei Hofe sein Glück zu machen, sondern nur um zu lernen, obwohl er dazu fast schon zu alt war, wenn auch nicht nach den Jahren. Er war durch die Not zum Dutzendmaler geworden, aber jetzt ist der Trieb nach Höherem in ihm unwiderstehlich erwacht.

Die Stunde der Erweckung hatte auch für ihn geschlagen, als ein alter Schulkamerad, Pedro de Moya, aus den flandrischen Feldzügen zurückkommend, ihm von den Malern des Nordens erzählte, deren Arbeiten er in der Muße der Winterquartiere sich angesehn, und von seinem Besuch bei van Dyck in England, kurz vor dessen frühem Tode. Auch manches schöne Blatt voll Ölflecken, bezeichnet Paul Pontius und Schelte van Bolswert, konnte er ihm zeigen.

Dieser Besuch Moyas brachte den Stein ins Rollen. Der mit sich selbst kriegführende Jüngling überzeugte sich daß es nicht so fortgehn könne. Aber in Sevilla fand er keinen Weg, den Kreis in den er sich gebannt sah zu durchbrechen. Er wollte nach Madrid. Was er dort gesucht hat, ist ihm vielleicht selbst nicht klar gewesen. Jedoch ein solcher Entschluß infolge einer aufregenden Unterhaltung wäre ganz im Charakter dieser Menschen des ersten Eindrucks. Vielleicht hörte er daß sich dort Originale van Dycks

befanden. Es lebte sogar ein Niederländer dort, Philipp Deriksen, der im Rubensschen Stil malte[1]. Aber bei seiner Dürftigkeit, ohne Gönner, von den Fachgenossen vielleicht gar nicht als voll angesehn, wie sollte er hinkommen? Hier war die Schnellmalerei seine Retterin in der Not. Er verfertigte für die cargadores de las Indias kleine Andachtsbilder. So diente er der Erbauung vieler Gläubigen in Mexiko und Peru und gewann für sich den Reisepfennig. Niemanden sagte er etwas von der Reise.

So erschien der Fünfundzwanzigjährige eines Tages im ersten Patio des Alcazar zu Madrid, vom wochenlangen Ritt hinlänglich sonnenverbrannt, und mit seinen dichten schwarzen Haaren und dem etwas mitgenommenen Mantel und Hut, von leidlich zigeunerhafter Erscheinung, und fragte nach dem cuarto del principe. Hier stellte er sich dem „Sevillaner" vor. Wäre der Kammermaler S. M. einer jener großen Männer gewesen die man kennt, so würde er ihn wohl, nach mehrmaligen Bestellungen auf einen passendern Tag und langem Warten, mit einer seiner wichtigeren und beschäftigten Mienen angenommen haben, oder vielmehr im Vorbeigehn, im Vorzimmer bei ihm stehengeblieben sein. Nachdem er ihn von unten bis oben mit dem Blick gestreift, besonders auf dem Anzug verweilend, würde er ihn zunächst zur Aufschließung seines Herzens durch die Mitteilung ermuntert haben, daß er in einer Viertelstunde S. Exzellenz dem Mayordomo S. M. einen Vortrag zu halten habe über irgendwelche im Retrete S. M. aufzulegende neue Kissen, worauf er ihn mit allen Gebärden absoluter Zerstreutheit anzuhören geschienen, dann aber der Audienz ein Ende gemacht habe, indem er unterbrach: „Ja, mein lieber Freund, ich sehe da freilich, daß Euch alle Vorbildung fehlt, und was Ihr bisher getrieben habt, ist schlimmer als nichts; und (nach Vorrechnung der Jahre der erforderlichen Kurse) bei Euerm Alter und Euern Verhältnissen möchte ich Euch doch raten wohl zu bedenken, quid humeri valeant."

Unser Kammermaler aber hat in dem jungen Menschen (der ihm mit andalusischer Beredsamkeit seine Sehnsucht, seine Not, seinen guten Willen schilderte) nur gesehn was nicht alle Tage vorkommt, und Gedanken der Eifersucht lagen ihm so fern, daß er über die Entdeckung ganz glücklich war. Er gab ihm das Beste was er zu geben hatte, Ratschläge, die sich auf persönliche Erforschung gründeten, Winke, die das Geheimnis seines eigenen

[1] A. Ponz, Viage I, 59, sah ein Gemälde von ihm aus diesen Jahren in den Carmelitas descalzas zu Toledo. *Gemeint ist wohl Adriaen Dierikx aus Antwerpen, der sich in Madrid Rodriguez nannte (1618—1669). Von ihm ein männliches Bildnis in der Alten Pinakothek (981).*

Werdegangs enthielten. Er eröffnete ihm den Zutritt zu den Schlössern, wo damals bei den langen Abwesenheiten des Königs in Saragossa besonders gute Gelegenheit zum Studieren war.

Velazquez konnte die Lage des Landsmanns verstehn. Dessen Lehrer Juan del Castillo war ja ein Maler ungefähr vom Schlag seines Schwiegervaters. Er selbst hatte versucht sich seine Wege neben der Schule zu bahnen, zu der Zeit als Murillo geboren wurde. Wo fehlte es nun? Talent, Leichtigkeit, Geschmack, Eingebung, Wille, selbst Schule war da, soviel man wollte. Nicht Flügel (wie Bacon sagte), sondern Blei war ihm nötig; d. h. die „Unterwerfung des Geistes unter die Dinge". So erklärte ihm der Hofmaler seine eigene frühere Methode, zeigte ihm den Wassermann von Sevilla, predigte ihm das Evangelium der Natur, in deren Buch auch die Seligen des Paradieses und die Wunder der Heiligen verborgen wären; man müsse sie bloß zu finden wissen. Als Wunder der Malerei gelte nach den alten Meistern das Relief: seine Gestalten seien bunte Schatten. Das Relief müsse er um jeden Preis suchen, zuerst meinetwegen mit den einfachsten und kräftigen Mitteln: schwarz und weiß. Wenn er sich eine Vorstellung davon machen wolle, wie man dabei ein gut katholischer Maler sein könne nach hispanischer Fasson, so möge er sich den Spagnoletto ansehn.

Daß dies ungefähr seine Ratschläge waren, zeigt der Erfolg. Als Murillo wieder zu Hause war, sah er plötzlich Bilder, wo er bisher keine geahnt hatte. Das Werk welches er gleich nach der Rückkehr übernahm, waren die Minoritengeschichten im kleinen Klosterhof von S. Francisco, die Wunder des hl. Diego von Alcalá, der einst auf Philipps II Betrieb kanonisiert worden war. In diesen elf, nun in alle Länder, ja Weltteile zerstreuten Bildern[1] sah man die Bettler und Bettelmönche, die Gassenjungen, die Dons und die Kleriker von Sevilla, ohne jede fremden Brillengläser. Da wird aus einem Küchenstück die Ekstase eines Heiligen; aus einem Schwarm von Bettlermodellen nach dem Muster der Lazzaroni Riberas jene Armenspeisung, wo S. Diego das gracias „auf seine Rechnung nimmt". In der Anbetung der Hirten trat er dem Valencianer am nächsten. „Seine Nachbarn, lesen wir, wußten nicht woher er diesen neuen, meisterlichen und unbekannten Stil habe." Aber es fiel ihnen nicht ein, daß er eine auswärtige

[1] Die frühste Erwähnung dieses Zyklus findet sich in dem Tagebuch des kaiserlichen Gesandten und Gemäldeliebhabers, Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach, der auch der erste Nichtspanier ist, der Murillos Namen nennt. Er war im August 1677 in Sevilla. „In einem kleinen Gang haben sie mir gewisse Bilder von einem Maller Morillo genannt gezeigt, so noch hier lebt, vndt seindt gar guet." Auch die Gemälde in der Caridad sah er, sie haben ihm „sehr woll gefallen" (21. und 22. August).

Akademie besucht habe. „Sie meinten, er habe sich zwei Jahre lang zu Hause eingeschlossen und nach dem Leben studiert, so habe er diese Geschicklichkeit erlangt.“ Auch die Schriftsteller die ihn noch erlebt hatten, wie Palomino, der ihn gesehn wenn auch nicht gesprochen hatte, urteilten so. Dieser sagt, er habe in Madrid die Natur studiert wie Caravaggio, ein Beispiel daß man auch ohne bedeutende Lehrmeister und Vorbilder ein großer Maler werden könne, freilich Genie und natürlichen Geschmack vorausgesetzt.

Er hatte sich ohne zurückzusehn in den neuen Weg geworfen. Er tritt zunächst als tenebroso auf, mit finstern Schatten, trübgelbem Lichtschein, Tinten aus der kalten Hälfte des Spektrums, mit Typen von einer Trivialität, einer Nüchternheit im Ausdruck, neben der uns selbst Spagnoletto edel und schwungvoll vorkommt. Es zeigte sich nun, daß doch eine gute Dosis spanischen Phlegmas und Positivismus in ihm gesteckt hatte. Knabengruppen von so gemeiner Wahrheit waren dort noch nicht gewagt worden, obwohl sie an der Luft und Sonne Andalusiens geformt und gefärbt und in ihrer natürlichen, man möchte sagen, animalischen Grazie unerreicht sind; und von ihren Melonen, Weintrauben und Krügen konnte jeder Stillebenmaler lernen.

Zwar hatte er in den königlichen Sälen zu Madrid, wie Palomino erzählt, viele Stücke des Tizian, van Dyck und Rubens kopiert, ohne das Zeichnen nach den Gipsabgüssen der Antike und das Vorbild der großen Manier und Korrektheit des Velazquez zu vernachlässigen (Museo III, 420). Ist aber Murillo etwas eine Mischung dieser sechs Elemente, Spagnoletto mit eingeschlossen?

In der Tat versetzen solche Berührungen mit großen Vorgängern den wahren Künstler in jenes Spiel von Anziehung und Abstoßung, wo im Ankämpfen gegen ihren mächtigen Einfluß (durch den die Nachahmer alles sind was sie sind) die Eigenart zum Dasein entbunden wird. Wie weit ab liegt seine hochgestimmte Licht- und Farbenglut von dem kühlen Silberton seines Beraters! Wie wenig verwandt ist sein duftiges Chiaroscuro, seine offene helle Freude der grimmigen, verschlossenen Leidenschaftlichkeit des Valencianers und dessen schroffen Gegensätzen, oder der trüben Weinerlichkeit eines van Dyck! wie verschieden sein romanischer Takt für Form und Maß von den Ausschweifungen des Rubens in Linie, Gebärde und Farbe!

Von diesen zwei nachträglichen Lehrjahren in der Hauptstadt hat Murillo das Gegenteil des sonst üblichen Eklektizismus mitgebracht: die Abschüttelung des Konventionellen. Eine Reinigungskur von Manier sind sie ihm gewesen. Darauf beruht der

Erfolg jenes claustro chico in Sevilla, dessen Szenen man noch heute als ganz autochthon ansprechen möchte. Was den Sevillanern darin merkwürdig schien, war die ganz neue Unbefangenheit mit der hier die jedermann vertrauten Figuren und Physiognomien in der Legende auftraten, die Leichtigkeit der Hand, welche diese Mönchsgeschichten hingeschrieben, die das Niegesehene und Unmögliche so wahrscheinlich erzählte wie das was man täglich auf der Straße sah. Sie sagten, bis auf Murillo habe man dort nicht gewußt was Malen sei.

Später hat er freilich noch etwas höhere Melodien erklingen lassen. Da kam der Geist des Lichts über ihn und der Qualm der düstern Manier zerstob. Aber seinen besondern Reiz, seinen Welterfolg auch in den Schöpfungen späterer Jahrzehnte verdankte er wohl jener Krisis in Madrid unter der Führung des Velazquez.

Und ferner, das Evangelium ist zwar griechisch verfaßt, aber es klang einst seinen Lesern nicht wie griechisch. Indem Murillo wie Rembrandt in die Schichten des Volks sich begab wo auch die heilige Geschichte gespielt hat, übersetzte er Bibel und Akten der Heiligen in den Volksdialekt. Die Personen des Neuen Testaments waren keine Götter und Helden; er entdeckte daß das spanische Bauernkind besser die Himmelskönigin im Mysterium spiele als die großen Tragödinnen Italiens. Zwei Jahre hatte Murillo in Madrid es ausgehalten, dann war er von dieser seiner ersten und letzten Reise nach der Heimat zurückgekehrt. Die Kritiker Mengsischer Konfession sagten, daß ihm die italienische Reise allein gefehlt habe, um der spanische Raphael zu werden. Die Geschichte läßt eine andere Lehre durchblicken. Jene Vargas, Céspedes, die sich dort ihren weltbürgerlichen Stil geholt, die Welt hat sie nie bemerken wollen. Murillo, dem nur in seiner Provinz wohl war, der nur für seine Nachbarn arbeitete, aus ihnen seine Ideale holte, der am wenigsten nichtspanisches in sich aufnahm, er ist der internationalste Maler seiner Nation geworden.

Dies ist der Maler der die finstern Ringmauern ihrer Klöster und die dämmrigen Pfeilerwälder der Kirchen schon vor fast zwei Jahrhunderten durchbrochen hat und seinen Umzug durch die Welt gehalten. Denn er hat jedenfalls die Kunst besessen sich die Gunst aller zu gewinnen, die Gabe der Sprache welche allen Nationen und Zeiten, allen Ständen und selbst Glaubenssekten verständlich klingt. Er entdeckte in den Gestalten seines Volks zuerst das was dauernd und überall geliebt werden kann; er nahm dem Wunder das Widernatürliche und der Schwärmerei das Krankhafte; unter seiner anmutigen Hand wurde aus den Ge-

sichten, den Verzückungen und Mönchsgrillen etwas das wie allgemein menschlich aussieht. In einer Zeit der Lüge und Verschrobenheit ist er stets wahr geblieben; in einem Jahrhundert verschnörkelten Ungeschmacks hat er uns Gestalten reiner ungekünstelter Natur gezeigt, Bewohner glücklicher arkadischer Gefilde, die uns von seinem Hispanien ein ganz andres Bild geben, als das in den traurigen Annalen seiner Geschichte aufbewahrte.

CHRISTUSBILDER

DAS KRUZIFIX VON SAN PLACIDO

Seit seiner Übersiedelung nach der Hauptstadt hatte Velazquez keine Kirchenbilder mehr gemalt. Besondere Umstände haben ihn nach einer Pause von etwa drei Lustren zu religiösen Gegenständen zurückgeführt. Aber wenn er in der klösterlich-geistlichen Umgebung Sevillas und seiner verehrten Vorbilder wenig Bedeutendes zutage gefördert hatte: jetzt bringt er uns aus dem zerstreuenden Luftkreis des Hofs Werke, die durch Ungewöhnlichkeit der Erfindung, Tiefe des Gefühls und vielfach bezeugte Mächtigkeit der Wirkung überraschen. Wenn diese Stücke im Werke des Velazquez fehlten, wir würden ihn von Seite dieser persönlichen religiösen Empfindung nicht kennen, seine geistige Rangstufe würde weniger hoch zu setzen sein. Diese ihre Ausnahmestellung erinnert (wenn man eine Analogie aus der religiösen Dramatik heranziehen darf) an das tiefsinnige und erschütternde Schauspiel Tirsos: „El condenado por desconfiado". Es sind zwei, ein von jeher bekanntes und ein erst neuerdings entdecktes Gemälde. Jenes, der Gekreuzigte Christus, galt bis vor kurzem für eine Ausnahme: „Hätte er dies Kruzifix nicht gemalt, man würde glauben er tue seinem Genius Gewalt an, wenn er religiöse Gegenstände malte." Man hat darin etwas Shakespearisches gefunden. „Nie ist diese große Agonie mächtiger dargestellt worden", lautet Stirlings oft angeführter Ausspruch, obwohl es keine Agonie, sondern der Tod ist. Cumberland meint, diese eine Figur hätte hingereicht, ihn unsterblich zu machen. Weniger treffend hat man von „Erhebung in die obersten Höhen der Stilmalerei" gesprochen!

Velazquez schloß sich der damals bevorzugten, auch bei den großen Italienern und Niederländern vorkommenden Darstellung des Gekreuzigten in vollkommener Einsamkeit an. Sie war dem Mittelalter fremd; wohl das frühste Beispiel von Meisterhand ist das kleine Kruzifix Dürers, in der Dresdener Galerie.

Zwischen jenen Zeugnissen tiefen Eindrucks fehlt es jedoch

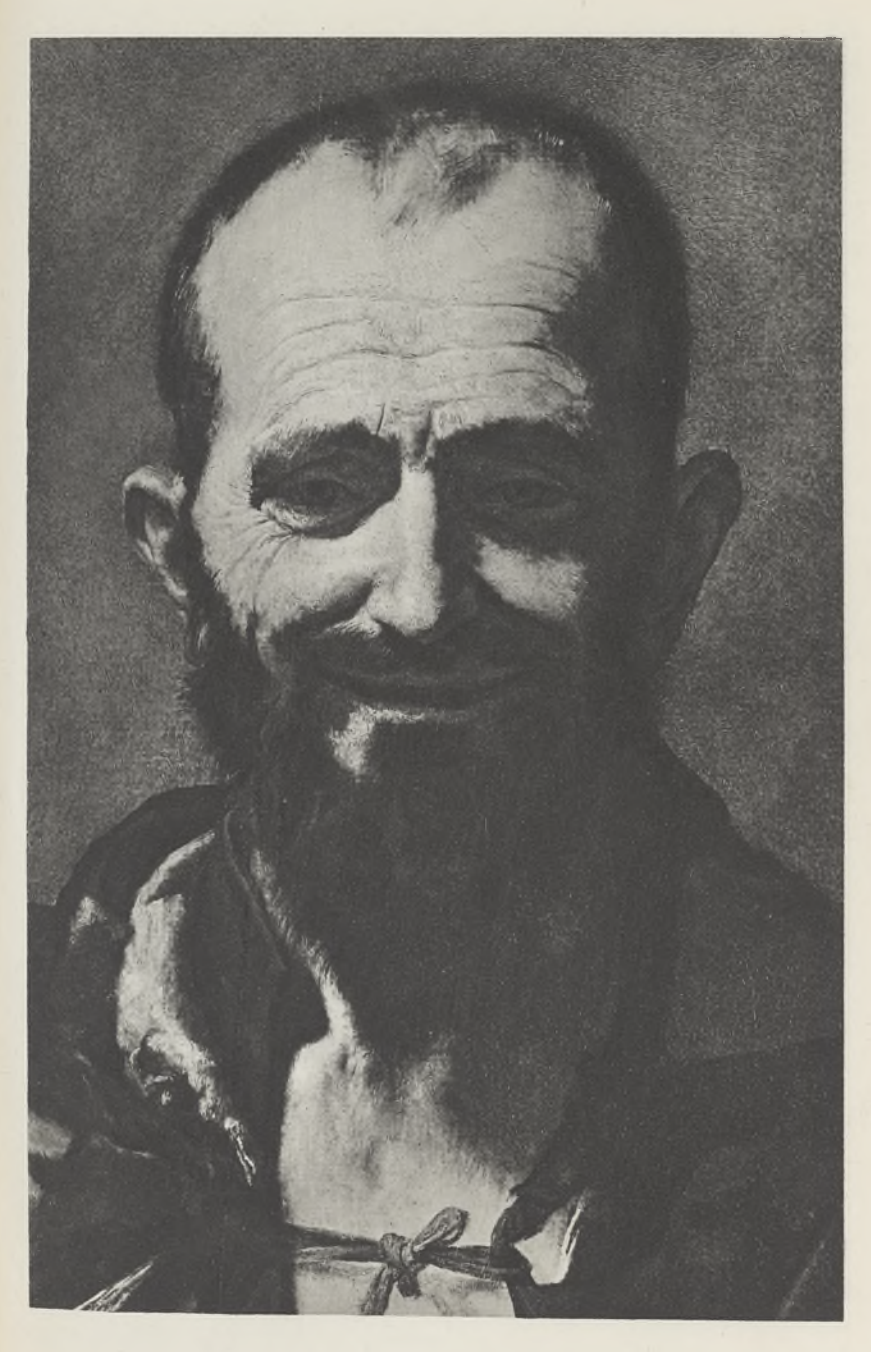
nicht an Ausdrücken des Befremdens. Unter einem Kruzifix im Shakespearischen Geist denkt man sich etwas anderes. Ein Nachtstück, mit verfinstertem, von schweren Wolken bedecktem Himmel, aus dem ein schwacher Strahl zu dem sterbenden Antlitz dringt; in bangem Schweigen wie unter dem Fluch der vollbrachten Missetat ausgebreitete Gefilde in der Tiefe; Sturm in der Mitte. Wie es van Dyck und seinem in diesem Bild schauerlichen spanischen Nachahmer Mateo Cerezo vorschwebte; eine Vision wie Murillos hl. Franciscus vor dem Gekreuzigten.

Nun aber steht ein Werk vor uns wo dies alles weggestrichen ist. Die Gestalt am Holz steht in der Leere einer fast schwarzen Fläche: mit der Verfinsterung ist ernst gemacht: „wie eine Elfenbeinschnitzerei auf schwarzsammetnem Leichentuch".

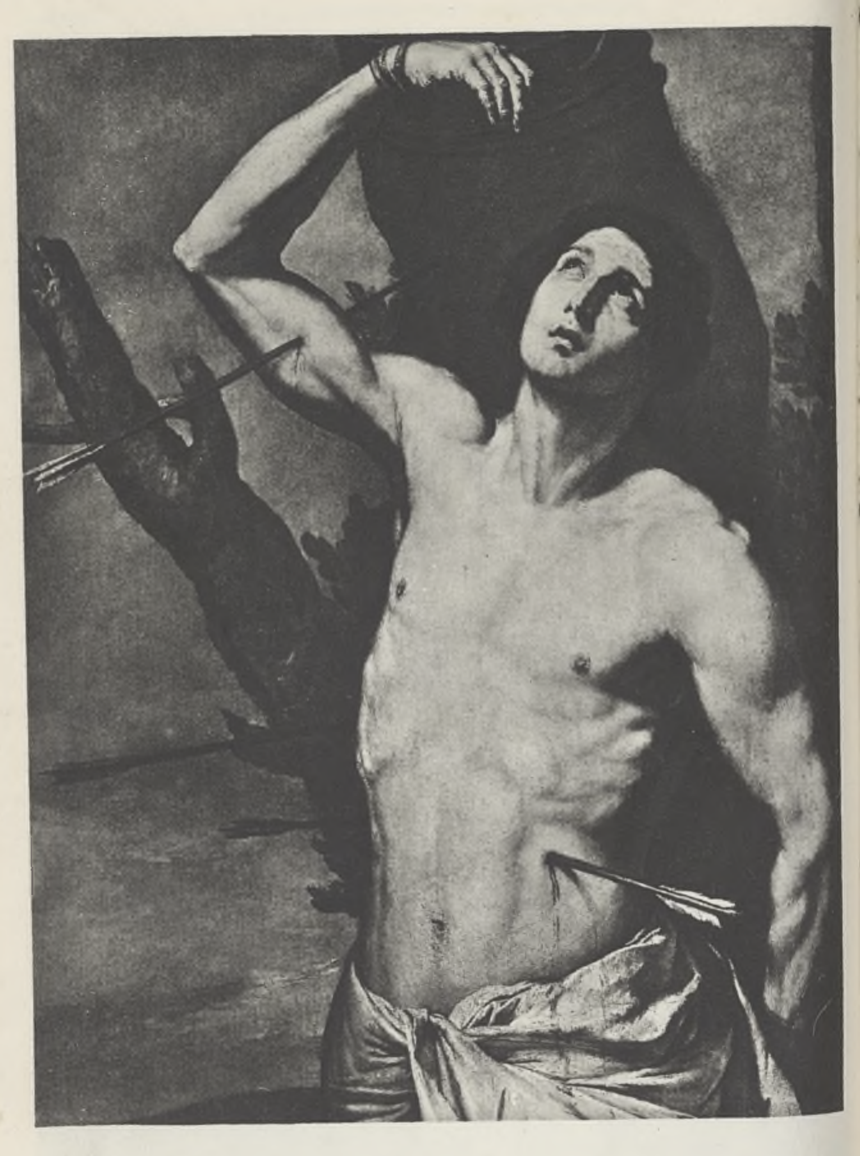
In dem regelmäßigen noch jugendlichen Körper bemerkt man auch keinen Versuch, die Folgen der martervollen Lage und des Todeskampfs auszudrücken: des Hängens, der Streckung und Zerrung der Glieder und Muskeln, der letzten krampfhaften Bewegungen des Lebens. Die Beine ruhen auf dem Stützbrett, die Arme sind mehr angeheftet, als belastet. Vom Tod ist nichts da als die marmorne Erstarrung, und selbst diese denkt man sich eigentlich hinzu, denn der Künstler malte offenbar mit einem lebenden Modell vor Augen, an das er sich genau gehalten hat. Die Gestalt steht wirklich so da, wie ein Modell dastehn würde, oder wie in Passionsspielen der Schauspieler, nur daß man bei diesem doch die Folgen der unerträglichen Lage mit Beunruhigung wahrnehmen würde.

Dabei die strenge Symmetrie. Keine schräge Stellung des Kreuzes, wie sie in der Rubensschen Schule beliebt ist; kaum eine Neigung des Kopfes nach der einen Schulter; dieses strenge Gleichmaß wird durch die nebeneinandergestellten Füße mit den zwei Nägeln vollendet. Hat man jene Werke in der Erinnerung, mit ihren undulierenden Linien, dem Wechsel tiefbrauner Schatten mit Streiflichtern, rötlichen Reflexen, so wird auch der ruhig weiche, gelbliche Ton der zart und hell modellierten Gestalt auffallen; doch ist nichts darin von Imitation der Plastik; übertreibend hat man es die Kopie einer Elfenbeinarbeit genannt. Musso fand gerade bemerkenswert, daß der schwarze Grund keine Härte erzeuge. Noch weniger ist da eine Reminiszenz an das Kruzifix Cellinis im Escorial. Das für plastische Wirkung so vorteilhafte Seitenlicht hat er nicht verwertet, und mehr auf die Wahrheit einer jugendlichen Oberfläche und ihrer unmerklichen Übergänge, als auf Bezeichnung der Knochen- und Muskelstruktur Wert gelegt.

Dagegen sind die leblosen Äußerlichkeiten sorgfältig, doch ohne



Ribera: Archimedes (Ausschnitt). Madrid, Prado.



Ribera: Der heilige Sebastian. Madrid, Prado.

Auffälligkeit und Kleinlichkeit veranschaulicht. Die Maserung der gehobelten Balken, Astknoten, ja das ausgeschwitzte Harz des Nadelholzes, die übrigens sparsamen, geronnenen Blutstropfen, die Dornenkrone, die Tafel mit der dreisprachigen Inschrift, sind mit der Genauigkeit eines Quattrocentisten wiedergegeben.

Ist das Gemälde etwa bloß eine Modellstudie? Hat ihn wie viele vor ihm der Gegenstand nur als Studie des Nackten interessiert?

Woher aber dann jener Eindruck so verschieden gearteter Betrachter? — Diese Wirkung verdankt es, sagt man, einem Zug, dem einzigen, der die strenge Symmetrie unterbricht. Das in dem Zusammenbruch des Consummatum est geneigte Haupt ist der einzige dunkle Teil; aber der Schatten allein genügte dem Künstler noch nicht. Als das Haupt sank, wältzen sich die langen braunen Locken der rechten Seite nach vorn, glitten über die Stirn, verhüllten bis zur Mitte der Brust wie ein schwerer schwarzer Schleier Auge und rechte Seite des Gesichts. Der Eindruck dieser halben Verschleierung ist mehr gefühlt als begriffen, aber unwiderstehlich. Dies ist der eine, dem Künstler durch einen Zufall aus dem unbekannten Dunkel der schaffenden Phantasie in den Pinsel geflossene, dämonische Zug des Bildes.

Man sagt uns, dieser Zug sei nicht das Eigentum des Malers, sondern einem kleinen Bilde des Luis Tristan entlehnt, das früher in der Galerie Salamanca in Vista alegre zu sehen war; die Zeichnung dazu soll ein Pariser Sammler haben. Wenn dieses Kruzifix dem Tristan mit ebensoviel Grund zugeschrieben worden ist, wie die Gemälde im Museum zu Madrid, so braucht man kaum zu bedauern es nicht gesehn zu haben. Es wird wie in vielen ähnlichen Fällen eine kleine Kopie nach Velazquez gewesen sein, wie sie den Fremden als Originalskizzen aufgebunden werden. Diesmal hatte jemand den Einfall, sie dem von Velazquez gelobten Toledaner zuzuschreiben. Aber Velazquez war nie diesem Chiaroskuristen unähnlicher. Sein Christus ist gediegen in einem hellen, unübertroffen wahren Fleischton gemalt[1], der besonders in der unteren Hälfte mit einem zarten Schleier von Grau gedämpft ist.

Velazquez der besser als irgendeiner zu wissen glaubte was dazu gehört, um auch den einfachsten Gegenstand „gut zu malen", d. h. dem Leben nahe zu kommen, konnte wohl nicht im Ernst unternehmen, einen Gekreuzigten naturwahr, wahrscheinlich darzustellen. Noch weniger traute er sich zu, den Ausdruck des sterbenden Gottes mit dem Pinsel zu erreichen. Er vertraute, daß hier das Gefühl der Kunst entgegenkommen werde, welches im

[1] Cuadro en fin de tanta verdad que no parece pintado con colores artificiales. José Musso y Valiente, Text zu der Coleccion litográfica III.

Angedeuteten oft mehr liest als im Ausgesprochenen. Daher der Schatten, die Verkürzung des Antlitzes, der zufällige Schleier. Man denkt an jenen Griechen, der den Achäerkönig beim Opfer seiner Tochter malen sollte. Im übrigen begnügt er sich, ein gut gebautes männliches Modell (delicado verlangte Pacheco I, 250) in die überlieferte Stellung zu setzen. Es hat nicht die sonst, auch von Montañes, Cano, Murillo gewählten edel-hageren, schlanken Formen. Irre ich nicht, so beruht die Wirkung des Gemäldes zum Teil auf dieser Zurückhaltung des Künstlers. Der Frömmigkeit, der Pietät ist weniger gelegen an einer künstlerisch bedeutenden Interpretation oder Instrumentierung, aber sie schätzt wörtliche Treue, authentische Züge; daher der Kultus der Andenken, Reliquien, Daten. Als ob ein solcher Gegenstand in der schlichtesten, äußerlichen Vergegenwärtigung am stärksten wirke. Als ob alle Zutaten des empfindenden Künstlers, alle Mittel der Darstellung, die Begleitung der bewußtlosen Natur selbst, diesen Eindruck nur zerstreuen könnten. Wie ein Karfreitagsprediger damit begann: heute möge er lieber den Gekreuzigten auf die Kanzel stellen und herabtreten. Ein Bildhauer der es zum ersten Male sah, meinte es scheine ein Devotions-, ein Wallfahrtsbild. Und dies führt auf den archäologischen Punkt. Sein gelehrter Schwiegervater hatte es als eine Art Lebensaufgabe angesehen, die opinion de los cuatro clavos zu erneuern und zu beweisen, gegen die seit dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts herrschende Überlieferung der drei Nägel[1]. Abgesehen von den Werken des hl. Lukas und Nicodemus berief er sich auf die Bronze Franconis nach einem bonarrotischen Modell, die der Maler Céspedes am Halse trug; auf eine Zeichnung Dürers in dem „Band Philipps II", wahrscheinlich dem Brevier Granvellas. Welche Freude für den alten Mann, vielleicht die Erfüllung eines lange gehegten Wunsches, als sein Schwiegersohn diese „ehrwürdige und alte" Darstellung nun durch ein Meisterwerk wieder einführte[2]. Ihm folgten Alonso Cano (im Bild der Akademie) und Ribera in dem Kruzifix zu Vitoria von 1643, wo die Füße aber gekreuzt sind.

---

[1] Die älteste bekannte Darstellung der Kreuzigung in der Miniatur des syrischen Evangeliariums in der Laurenziana von 586 hat die vier Nägel. (Labarte Pl. LXXX.) Schon Walter sagt: Man sluoc im drie negel dur hende und ouch dur füeze.

[2] Er hatte auch herausgebracht, daß das Kreuz 15 Fuß hoch und 8 breit war, daß es aus glatten Balken bestand, der Hauptstamm war von Zypressenholz, die Arme aus Fichten- und Olivenholz, das Stützbrett aus Zeder, die Tafel aus Bux! *Die Anordnung geht wahrscheinlich auf Pachecos Gekreuzigten von 1614 in der Sammlung Gomez Moreno zurück, vergl. dessen Aufsatz im Boletin de la Soc. Esp. de Excurs. XXIV, 1916, S. 177ff.*

In diesen dreißiger Jahren[1] war die „Andacht zum Kreuze“ in Madrid besonders aufgeregt. Das Gerücht war ausgestreut worden (1633), die Juden hätten ein Kruzifix gepeitscht, und dies habe sich laut und vernehmlich beklagt. Das Haus der Frevler wurde dem Erdboden gleichgemacht, und kein Ende nahmen die Sühnungsfeste, die nächtlichen Prozessionen mit Fackeln; es bildete sich eine Kongregation del bendito Cristo de la Fé. Bloß für die an Kirchen angehefteten spanischen und lateinischen Verse wurden mehrere hundert Dukaten verausgabt. —

Das Gemälde war bis zum Jahre 1808 in der Sakristei des Benediktinerinnenklosters von S. Placido, einem dürftigen, nur durch ein kleines vergittertes Fenster erhellten Raum, wo es Ponz und Cumberland sahen. Die Gründerin dieses Klosters, D[a.] Teresa de Silva war mit ihrem Vetter, dem Sohn eines der reichsten Granden, des Protonotars von Aragon, D. Gerónimo de Villanueva, Marques von Villalba verlobt gewesen. Kurz vor der Hochzeit wurde die Verbindung plötzlich aufgelöst, die junge Dame nahm den Schleier und baute jenes Kloster mit dem Geld des Ex-Bräutigams. Die neue Stiftung wurde sehr beliebt bei Hofe, Olivares, das Königspaar machten der liebenswürdigen Suor Teresa öfters Besuche. Unter der Leitung des Beichtvaters und Benediktiners Fray Francisco Garcia Calderon schien die fromme Anstalt sogar Erscheinungen außerordentlicher Gnadenwirkungen zutage zu fördern, die aber bald bei dem heiligen Amt gerechte Bedenken erweckten[2]. Es verurteilte den Fray zu ewiger Reklusion, verbannte die Priorin auf vier Jahre und verteilte die Schwestern in andere Klöster (1633). Aber es war unerträglich, daß die königliche Familie und der Hof in einem Hause verkehrt haben sollten, dem der Makel einer solchen Sentenz anklebte. Nach fünf Jahren gelang es dem Einfluß des Ministers und des Protonotars, eine Revision des Prozesses durch den Rat der Suprema zu bewirken, die mit Kassation jenes Urteils und Wiederherstellung der Angeschuldigten endigte (1638)[3].

[1] *Nach Gomez Moreno a. a. O. entstand das Bild 1631—32.*

[2] Der Florentiner Averardo de' Medici gibt einen ausführlichen Bericht, in einer Depesche vom 16. Juli 1628. Die Relation der Inquisition von Toledo in F. Eyssenhardts Mitteilungen aus der Stadtbibl. zu Hamburg III, 1886.

[3] Quilliet erzählt (Dictionnaire 374), daß ihn Le Brun bevollmächtigte, dem Kloster 20000 Francs für das Bild zu bieten. Es kam in die Hände der Gräfin von Chinchon, der Gemahlin des Friedensfürsten, die es nach Paris zum Verkauf schickte (1826), wo es auf 20000 Francs geschätzt wurde; als sie starb, übernahm es ihr Schwager, Herzog von S. Fernando auf sein Erbteil und schenkte es Ferdinand VII. Falsch ist, die Gräfin habe, als es in der Kapelle ihres Palasts zu Boadilla war, das Stück mit Schlange und Schädel ansetzen lassen. Dies findet sich schon im Stich von Carmona. — Prado 1167.

Neuerdings hat das Kruzifix ein Seitenstück erhalten: eine Episode aus dem Sturm des Leidens, der jener Todesruhe vorherging, den

CHRISTUS AN DER SÄULE

Dieses Gemälde, erst seit zwanzig Jahren öffentlich zugänglich, kann wohl als die merkwürdigste Vermehrung des von alters her bekannten Bilderschatzes des Meisters bezeichnet werden. Vor vierzig Jahren zu Madrid erworben, hatte es schon bei seiner ersten Ausstellung in Manchester (1857) und in der British Institution (1860) vielfach tiefen Eindruck gemacht[1], doch auch Zweifler gefunden, — wie oft das Schicksal neuentdeckter Originale ist. Das Dunkel aus dem es nach mehr als zwei Jahrhunderten Vergessens plötzlich auftaucht, bleibt rätselhaft; vielleicht war es ursprünglich Devotionsbild, als Familieneigentum fortgeerbt worden, ohne daß man den Kunstwert beachtete. Seitdem trat es wieder ins Dunkel zurück; und so konnte den Freunden des Velazquez keine größere Überraschung begegnen, als durch diese Schenkung Sir John Savile Lumleys an die Nationalgalerie (1883).

Als religiöses Bild völlig von den sonst bekannten seiner Hand abweichend, in der Verwebung gegenwärtigen Lebens mit dem Wunderbaren und der heiligen Geschichte fast mittelalterlich; eine Passionszsene (paso) die, soviel man wußte, so nie dargestellt war, ein Werk endlich, in dem einmal des Meisters Inneres so fühlbar hervortritt. Und von diesem Werk findet sich in alten Nachrichten und Inventaren keine Spur. Es hat so viel Ungewöhnliches, daß man es (wie mir selbst begegnet) nach der Photographie bezweifeln konnte: der Anblick des Gemäldes aber schlägt alle Bedenken nieder. Später habe ich allerdings auch eine Studie zu dem Gemälde gefunden.

Alle Kirchenbilder des Meisters, frühere wie spätere, schließen sich in Stoff, Auffassung und Aufbau an die Überlieferung, zum Teil an bestimmte Vorbilder. Sie machen kaum Anspruch auf Erfindung, nur Modell und Malsystem sind des Künstlers Eigentum Nicht so hier.

Es ist eine Episode der Leidensgeschichte, zwischen Geißelung und Dornenkrönung. Die Kriegsknechte haben sich entfernt, das Opfer sich selbst überlassen, aber die Handgelenke vom Säulen-

[1] There is an originalty and solemnity about this picture, not only in the general tone, but in the simplicity of the composition. The resignation of the saviour and the silent awe of the child — for his heart only speaks — cannot fail to leave a deep and yet painful impression on all who have beheld it. Athenaeum 1860 I, p. 859. — National Gallery Nr. 1148.

schaft loszubinden vergessen. Am Boden liegen die Zeugnisse der überstandenen Mißhandlung: Ruten, blutbefleckte Geißeln aus Lederriemen, Zweige, die sich beim Gebrauch abgelöst. Jetzt ist er auf den Boden gesunken, aber die gefesselten Arme bleiben fast wagerecht ausgestreckt; er sitzt auf der Erde, das Antlitz dreht sich nach links und erscheint nun ganz nach vorn gewandt, die Wirkung des Überstandenen und das Peinliche dieser Lage des todesmatten Körpers mit erschütternder Wahrheit ausdrückend. Solche qualvolle Stellungen wählte Ribera in seinen Martern des hl. Sebastian.

Derartige Episoden der Passion, im Evangelium nicht bekannt wurden ausgedacht, um durch das Neue, durch Eingehen in besondere Umstände, eine heftigere Wirkung zu erzielen als das oft wiederholte hervorruft. Z. B. Jesus, nach der Geißelung, der Nacktheit sich schämend, sucht mit Mühe die ringsum hingeworfenen Kleider zu erreichen und anzulegen. So stellt ihn Alonso Cano dar in einer lebensgroßen Figur der Akademie von S. Fernando; er macht einen Schritt nach dem Mantel, den er mit beiden ausgestreckten Armen an sich nimmt. Nach Alonzo de Villegas (Flos sanctorum, Barcelona 1760, p. 57) war es der Plan seiner Feinde gewesen, daß er unter der Züchtigung, die der Statthalter in guter Absicht befohlen hatte, sterben sollte; sie hatten ihn in der Tat, als er nach Empfang von fünftausend Geißelhieben in Ohnmacht gefallen war, für tot daliegen lassen. Dies sei dann von beschaulichen Gemütern (contemplativos) weiter ausgesponnen worden. Sie banden ihn los, er stürzte zu Boden; aber durch den Fall zu sich kommend, erhob er sich und suchte die Kleider. Ayala in seinem Pictor Christianus eruditus (Madrid 1731, p. 153) erwähnt diese Szene nicht einmal. Man machte sie noch herzbrechender, indem man Jesus, zu schwach um sich aufzurichten, am Boden mit Händen und Knien sich nach dem Mantel hinschleppend darstellte.

Zur künstlerisch-poetischen Gestaltung, zur Leitung, Milderung des Eindrucks dient dessen Aufnahme ins Bild. Zuweilen wird neben den einsamen Heiland der kniende reuige Petrus gestellt; z. B. in dem alten Gemälde des Museums von Cordoba, wo das Stifterpaar zu den Seiten der Säule kniet, und in der Tafel des Morales in S. Isidro zu Madrid. Oder es sind Engel hinzugetreten. Dem Verlassenen blieb nur der Anteil dieser Wesen der unsichtbaren Welt, Genien des Mitleids gleichsam: der zeitlose Schmerz der Christenheit selbst in der Sprache der Kunst. Zwei solche Engel stehen neben Christus in dem Murillo zugeschriebenen Bilde einer Sammlung zu Richmond. Der eine legt die Hand auf den Arm

des Genossen, der die Hände gefaltet, die Augen von Weinen gerötet, verloren steht in das unglaubliche Schauspiel: Christus mit dem letzten Rest von Kraft an der Erde hinkriechend.

Auch Pacheco hatte sich mit dem Bild des seine Kleider an sich nehmenden Schmerzensmanns beschäftigt; ein Brief vom 13. Oktober 1609 an Fernando de Cordoba gibt die weitläufige Beschreibung seiner Auffassung und der leitenden Grundsätze (El Arte de la Pintura I, 248—255). Christus soll, des tieferen Eindrucks wegen, das Gesicht dem Betrachter zuwenden; Schamgefühl, die Wirkung der Mißhandlungen an einer zartgebauten würdevollen Gestalt sollen ausgedrückt werden; die blutigen Striemen auf die beschattete Seite, den Rücken beschränkt werden; die Säule hoch sein, die am Boden zerstreuten Marterwerkzeuge vierfach usw. Diese Beschreibung hatte den Luis del Alcazar zu einem lateinischen Gedicht begeistert.

Am nächsten kommen der Idee des Velazquez zwei Gemälde, das eine spanischen, das andre italienischen Ursprungs. In der Kirche der Merced descalza in Sanlúcar de Barrameda (S. 60) in einer dunklen Kapelle rechts am Eingang steht über dem Altar ein großes Bild, das jedoch zu geschwärzt war, um den Meister (Roelas ?) zu erkennen. Auch hier ist ein Engel herzugetreten, aber mit einem Knaben an der Hand dem er den hingefallenen Heiland zeigt, der den Mantel zu erreichen sucht. Das Kind drückt die Hände an die Brust.

Das andere Motiv der zusammenbrechenden, am Strick gehaltenen Gestalt kommt in dem Gemälde des Bernardino Luini in S. Maurizio (Monasterio maggiore) zu Mailand vor. Zwei Knechte sind im Begriff ihn loszubinden, nur der linke Arm ist noch am Ellbogen fest. Aber hier ist der Heiland ohnmächtig geworden; die Beine knicken kreuzweis zusammen; das Haupt sinkt auf die Schulter, der linke Arm hängt völlig schlaff herab. Während also der Spanier ein letztes Zusammennehmen der Aufmerksamkeit und Willenskraft wählte, hat der Lombarde den viel zarteren Körper in dem Augenblick des völligen Versagens der Glieder und des Bewußtseins dargestellt, in unschönen, eckig aneinanderstoßenden Linien. Die heilige Katharina steht zur Linken, den Stifter vorstellend, dessen Ausdruck indes konventionell ist. Auf der andern Seite wendet sich der hl. Stephan der andächtigen Gemeinde zu.

Bei Velazquez ist die andächtige Person, wie in Sanlúcar, ein blonder Knabe in langem weißem gegürtetem Hemd, der von einem Engel — seinem Schutzengel — hereingeführt und auf den von allen verlassenen Heiland hingewiesen wird. Der Engel steht

hinter dem Kinde, das auf seinen Wink niedergekniet ist und die Hände gefaltet hat, so wie auf den Flügeln mittelalterlicher Triptychen Schutzpatrone die Stifter einführen und der Madonna empfehlen. Der Heiland dreht Kopf und Augen nach ihm um. Dieses ist ganz hingenommen von dem Jammeranblick; die Neigung des Köpfchens drückt die Versenkung des Auges in den Anblick aus. Was das Kind sieht, ist es nicht vermögend zu fassen, noch weniger hat es Worte für sein Empfinden; aber das Herz spricht. Wenn man das Gemälde aufmerksam betrachtet, bemerkt man eine zarte weiße Linie, einen Strahl, der von der Stelle wo das Herz liegt zum Ohre Jesu geht; zu ihm haben die unausgesprochenen Worte des Herzens den Weg gefunden.

Das alles gibt sich so schlicht, wie ein wirklicher Vorfall. Hätte man bloß das Kind und seinen Begleiter (ohne die Flügel) vor sich, man würde sagen: es ist ein Kind das von einer Verwandten an das Sterbebett seines Vaters geführt wird.

Der Engel ist ein Bildnis. Die kurze gerade Stirn, die dünne eingezogene Nase, selbst der hohe Schopf und die über die Ohren hervorgedrängten lockigen dichten Haare nach damaligem Geschmack lassen daran keinen Zweifel. Aber das gesenkte Auge, die wie dem Weinen nahe etwas vorgeschobenen Lippen, diesen bangen Druck des Augenblicks entnahm er seinem Inneren.

Dieser Blick ist fein empfunden. Das natürlichere wäre, daß das Auge der zeigenden Hand folgte. Aber er scheut sich selbst hinzusehn, damit der Schmerz nicht ausbreche.

In der Handzeichnungen-Sammlung des Instituto Asturiano zu Gijon, einem Vermächtnis von Cean Bermudez an seine Vaterstadt[1], befindet sich eine Kohlenzeichnung, mit breiten Strichen flüchtig skizziert: die Modellstudie zu diesem Engel. (Nr. 410, 218 zu 115 mm.) Stellung, Bewegung, Kostüm stimmen genau, nur hat die Hand das Kleid bis ans Knie heraufgezogen, und der Kopf ist anders. Das Modell hat kurzgeschnittene Haare, der Hinterkopf ist hoch und eckig, die Nase gerade, kein Ausdruck, die Hände bloße Umrisse. Da das Gemälde in Spanien unbekannt war, auch die Zeichnung wenig Anhalt zu einer Attribution gibt, so muß die Benennung auf Grund alter Überlieferungen gemacht sein. Das Kostüm ist vielleicht der Figur eines Passionsspiels entlehnt. Das kreuzweise Band ist die Diakonen-Stola, die mit alba und cingulum auch in die Engelkleidung aufgenommen wurde[2].

---

[1] Die Idee faßte er im Jahre 1782, der Grundstein wurde 1797 gelegt, es war bestimmt für den Unterricht in den mathematischen Wissenschaften.

[2] Hierauf hat mich Herr Domkapitular Dr. F. Schneider in Mainz gütigst aufmerksam gemacht.

Vielleicht ist es ein Votivbild, geweiht von Eltern, die ihr Söhnchen in der Andacht zum leidenden Heiland zu malen gelobt hatten.

Sehr ungewöhnlich ist die Gestalt Christi. Selten ist selbst in den der Nachahmung der Antike erzogenen Schulen ein körperlich mächtigerer Christus geschaffen worden. Man wird vielleicht an den Christus der Minerva erinnert; aber hier ist der Eindruck des Athletischen noch gesteigert durch den Kopf, der abweichend von dem Typus, breit und platt ist. Die kurze und zurückliegende Stirn, mit starken Höckern über den Augenbogen (sie erscheint noch enger durch die über die Schläfen gestrichenen dunklen gelockten Haare), erinnert an den griechischen Herakles; dazu das starke Jochbein, die Wellenlinien von Nase und Mund. Wie ein gewaltiger Kämpfer, ein Simson, überwältigt von der Übermacht, dessen Kraft allein dem Aushalten so unerhörter Qualen gewachsen war. Vielleicht hatte der Maler in Rom Studien gemacht an einer Statue aus der Schule des Lysipp. Vielleicht wählte er solche Formen, weil ein unerträglicher Zustand, wo die Kraft bis nahe an die Grenze des Zusammenbrechens in Anspruch genommen wird, bei augenscheinlich außerordentlicher Widerstandskraft weniger peinlich wirkt.

Das Gemälde muß in der mittleren Zeit gemalt sein; manches führt in den Anfang, anderes ans Ende dieser zwei Jahrzehnte. Die Modellierung des Nackten steht dem Vulkan nicht fern; die Hände sind schon in der letzten skizzenhaften Art modelliert, die Finger des Kindes z. B. mit verschieden abgetönten, unverschmolzenen, an den Spitzen ausfahrenden Strichen; der rechte beschattete Fuß ist nur angedeutet. Bemerkenswert ist die sorgfältige Behandlung des verschiedenen Haarschmucks der drei Köpfe.

Wenn der Gegenstand befremdlich ist, so erscheint dagegen in Farbengefühl und Formenbehandlung die Eigenart des Meisters selten so charakteristisch. Wer die alte Malerei nur aus der Nationalgalerie kännte, würde hier den Eindruck einer großen, von allen andern völlig abgesonderten, in einem Unikum vertretenen Schule haben. Es gibt wohl kein Gemälde, das obwohl keineswegs farblos (das Braunorange und Stumpfkarmin des Engelkostüms sind ihm eigentümlich), in einem so entschieden grauen, schwärzlich grauen Ton gemalt hat. Es ist als habe nach dem Furchtbaren das hier vorgegangen, die trauernde Natur, wie beim Vulkanausbruch, einen feinen Aschenregen über die Szene gestreut. Wie warm goldig, tizianisch erscheint dort daneben das Nackte in der Pietas Riberas; wie blühend Murillo! aber beide auch in solcher Nachbarschaft konventionell. Man sieht sich vergebens um, wo ein Arm

gemalt wäre wie die aufgestreiften des Engels, mit soviel Weiche, Geschmeidigkeit und durchschimmerndem Ton der jugendlichen Haut. Dies Grau wird auch in den für ihn sehr tiefen Schatten nie undurchsichtig. Die Gesichtsfarbe Christi ist bläulich wie bei Erstickenden, die Lederhaut des Auges blaugrau. Die nackten Formen sind mit breitem, vollem Pinsel in großen einfachen fließenden Zügen über den wie es scheint rotbraunen Grund (von dem keine Spur durchdringt) impastiert, und die Schatten über den hellen Fleischton gelegt. Jene scheinen in der Nähe vor dem Auge zu zerfließen, tritt man zurück, so staunt man über ihre Genauigkeit und Wahrheit. Man gewinnt den Eindruck, daß er die ihm vor Augen stehende Natur nicht bloß nachgebildet, sondern auch verstanden habe, — daß er von der Bestimmtheit des Erkannten zur Unbestimmtheit des Gesehenen ging, vom Sein zum Schein.

FÜNFTES BUCH

BILDNISSE DER MITTLEREN JAHRE

(1631—1649)

PORTRÄTKUNST

Der Bildnismaler wird geboren, sagt der alte Pacheco. Velazquez' kühles doch feinfühliges Wesen, sein einfacher, redlicher, wahrhafter Charakter, wies ihn auf dieses Fach, das, mehr nach dem beobachtenden, nachahmenden Pol der Kunst, als nach dem schaffenden gravitiert; störende Einmischungen der Phantasie, dieses oft zu stark brechenden Mediums, hatte er nicht zu besorgen. Hätte er die Philosophie der Schule gelernt, er würde sich zum Nominalismus bekannt haben. Ihm fehlte das Organ für das Allgemeine, das Bedürfnis ihm Gestalt zu geben; den Menschen, diesen höchsten Gegenstand der bildenden Kunst, kannte er nur als Einzelwesen, das Individuum war ihm die „erste Substanz".

Er war also zum Bildnismaler geboren, doch hat er sich auch dazu erzogen. Längst ehe er ahnte, daß er in des Königs Dienst treten und fast nur als Bildnismaler auf die Nachwelt kommen werde, als er noch in Sevilla Kirchenbilder machte, hatte er nach Methoden gesucht, Treffsicherheit und den nationalen Stil des Porträts zu gewinnen. Der Kreis junger Maler, dessen tonangebende Persönlichkeit er gewesen sein mag, glaubte, wie einst in ihrer Weise die Meister von Florenz und Brügge, daß das keine gute Malerei sei, die man ohne Anschluß ans Modell mache, während nicht so sehr viel darauf ankomme, welche Modelle man wähle, wenn nur der — poetischen, legendarischen — Gestalt der Stempel natürlicher Wahrheit gegeben werde.

Wie man auch über die Obliegenheiten und Zerstreuungen des Hofs denken mag, einen Vorteil hatte er als Kammermaler: er malte Leute, bei denen er zu Hause war. Sind nicht die Meisterstücke der großen Porträtisten immer Bildnisse von Personen gewesen, die sie durch Dauer oder Enge des Verkehrs auszukennen Gelegenheit hatten? Wie der Charakter so ist die menschliche Physiognomie ein Buch, dessen Sinn man nicht in einigen Sitzungen kennen lernt. Das wußte selbst Raphael Mengs. Als der Kurfürst ihm wegen seines Bildnisses des Sängers Annibali (Brera)

eine Artigkeit sagte, entfuhren ihm die Worte: Ja, Sire, der Freund ist darin, etwas das Könige nicht kennen.

Seine Wahrhaftigkeit hat auch am Hof wenig Schaden gelitten. Nicht Schmeicheln hat er dort gelernt; eher etwas von der trocknen Skepsis des Hofmanns. Kein Gesandter der in chiffrierten Depeschen seinem Souverän Rapport erstattet, kein St. Simon der das ungeschminkte Bild seiner Umgebung für Leser nach seinem Tode in der Kassette verwahrt, ist kühler, rücksichtsloser gewesen. Nicht viele Fürsten und Höfe würden heute einen solchen Darsteller vertragen. In diesem Stolz, nicht anders erscheinen zu wollen als man ist, war auch der Hof dieser Verfallzeit echt- und altspanisch.

Das aber ist richtig, infolge jenes Entschlusses, Sevilla mit Madrid zu vertauschen, ist eine etwas melancholische Gesellschaft sein Los geworden. Das Bild einer Nation, die, in ihrer äußern Erscheinung noch dieselbe wie in den Tagen der Vorzeit, durch politische und soziale Irrtümer, verhängnisvolle Vorurteile bereits auf dem Weg abwärts ist; die letzten matten Sprossen einer dem Erlöschen nahen Dynastie. Aber schon seit Heinrich VIII und Peter Aretino sollen oft die schönsten Porträts nicht die der schönsten Menschen gewesen sein[1].

So braucht er also die Nähe hierin weit begünstigterer Porträtisten nicht zu scheuen. Ja diese verlieren etwas neben ihm. Die Wahl seiner Originale, die meist keine Wahl war, mag befremden; aber für ihn scheint es gleichgültig, was er in die Hand nimmt. Dem scheinbar Undankbaren ist er sicher, ein Interesse zu geben, das andre mit liebenswürdigen Modellen und bestechenden Darstellungsmitteln nicht erringen. Wenige gibt es, die der Unterstützung durch das Stoffliche so wenig benötigen, obwohl er soviel Gedankenverbindungen anregt.

Was war sein Geheimnis?

Er machte Ansprüche an sein Fach. Wenn er einmal gesagt hat, er kenne niemanden, der einen Kopf gut zu malen verstünde, so meinte er wohl: Nicht bloß viel Kunst könne in einem Porträt gezeigt werden, auch ein ganzer Maler sei dazu nötig. Wie Ingres das Porträt den Prüfstein des Malers nannte.

Am nächsten stehen seine Bildnisse wohl den venezianischen und, wie gesagt, noch näher als Tizian dem Tintoretto. Wie diese gehört er zu den Meistern des hohen Porträtstils, der auf dem großen Zug der Linien beruht, in Gestalt wie Antlitz, auf der breiten Anlage der Flächen, auf Einheit des Motivs und Unterordnung der Einzelheiten. — Seine von hohem Augenpunkt auf-

[1] W. Burger, Salons de 1844—48. S. 172.

genommenen Figuren sind schon als Silhouette charakteristisch, wiedererkennbar. Er hat immer die ganze Figur, stehend, im Auge gehabt, auch wo er bloß Halbfiguren oder Büsten malte. Die Ratschläge Palominos sind gewiß in seinem Sinn (Museo II, 65 ff.). Wenn ihm also seine Personen oft lang und wiederholt gesessen haben mögen, so hatte er doch eine Skizze von dem stehenden Modell genommen, um den Gesamteindruck (aire) festzuhalten, diesem hat er alles angepaßt.

Er brachte zum Porträt die feste Zeichnung und feine Modellierung, das Verständnis der Formen und die Bildung des Geschmacks mit, die er der strengen Schule und dem anregenden Hause Pachecos verdankte. Was er nicht der Schule verdankte, war der Sinn und Wille der Wahrheit, aber der großen, ganzen Wahrheit, rücksichtslos aber nicht kleinlich, der Wahrheit der plastischen Form, der individuellen Gesetzmäßigkeit, und der Wahrheit des farbigen Scheins der Oberfläche, des pulsierenden Lebens und des Schimmers der Epidermis, doch nicht der Falten und Schwielen des Naturalismus.

Velazquez war vielleicht der erste Charakteristiker seines Jahrhunderts — eine Eigenschaft, die nicht so häufig ist als sie nachgerühmt wird. Oft haust in Bildnissen berühmter Maler ein den Urbildern fremder Geist, z. B. der des Künstlers; wie mittelmäßige Schauspieler nur sich selbst spielen. Aus Furcht vielleicht, daß etwas von diesem fremden Geist in ihren Mann hineinfahren möchte, haben andere sich darauf beschieden, nur eine malerische Oberfläche der Maske aufzufangen, als brauchten sie nichts weiter dahinter zu zeigen. Unser Maler dringt zugleich ins Innerste; man könnte danach, wie man von den Porträts des Apelles sagte, das Horoskop der Person stellen; er malt den Tonus der Nerven, die „Mischung der Säfte", die Dosis von Eisen und Galle im Blut, das Quantum von Weisheit und Narrheit im Verstand.

Keiner ist unvorteilhaften Formen weniger aus dem Weg gegangen, hat mit einem gewissen Trotz unterlassen sie zu mildern, in Schatten zu stellen. Er scheint zu glauben, daß man jedermann, ohne Ab- und Zutun, eine bedeutende Darstellung abgewinnen könne; daß es kein Wesen gebe das, an seinen Platz gestellt, in passender Ansicht und Beleuchtung, nicht so erscheine, daß man es nicht anders haben möchte.

So hat er es auch (hierin eine Antipode des van Dyck) gewöhnlich unterlassen, seine Figuren durch malerische Attitüden interessant zu machen, durch eine Situation zu beleben; er ist meist so begnügsam ihnen nur die Pose der Überlieferung und Etikette zu geben, und diese ist zuweilen steif und hochfahrend. Wen ich

male, dachte er vielleicht, der muß imstande sein, zu interessieren, nicht weil er etwas Interessantes tut, oder ein interessantes Gesicht macht, sondern weil ich ihn im Spiegel meiner Kunst zeige. Statt seine Menschen so aufzufangen, wie sie die Erregung der Gesellschaft, der Wunsch zu gefallen belebt, läßt er sie auf ihr einsames Selbst zurücksinken, wo jene günstige Spannung, jenes Arrangement der Züge verschwindet. Sie scheinen sich um kein fremdes Auge zu kümmern, auch das des Malers nicht, wenn es auf ihnen ruht. Da sie dennoch so lebendig sind, so ist dies auch ein Beweis, daß Lebendigkeit und Affekt verschiedene Dinge sind[1]. In diesem Punkte schließt er sich mehr den Porträtisten des vorhergegangenen Jahrhunderts an.

Doch nein, es ist ein Ausdruck darin, der freilich beinahe Ablehnung des Ausdrucks ist: ein kaltes, gebieterisches Wesen. Sie stehn etwa seitlich gewandt in Dreiviertelansicht, den Maler mit zurückgewandtem Blick fixierend, und deshalb auch dem Betrachter überallhin folgend. Ein solcher Seitenblick macht den Eindruck des Stolzes, wo nicht der Geringschätzung.

Die Eitelkeit, für die Geselligkeit nützlich, ja unentbehrlich, ist in Leben und Kunst nicht so beliebt. Da sie das Urteil anderer zur Stütze ihres Selbstgefühls bedarf, so erweckt sie Zweifel und Geringschätzung, wenigstens beim Manne. Sie denkt an andere und sieht sich wie sie diesen erscheint; dem Stolz liegt nichts daran wie er erscheint, er ist sich selbst genug wie er ist, „er bewirbt sich nicht viel um den Beifall anderer", wie Kant von den Spaniern sagte, denen er „Hochmut" zuschrieb. Er braucht es auch nicht; denn der nur sein, nicht scheinen will, wofern er nicht gewinnt, imponiert, indem er Anerkennung nicht erbittet, sondern nimmt; man wird ihn als Ganzes akzeptieren, mit Lichtern und Schatten. Die starke Innervation des Willens stimmt alles zusammen, Fehler erscheinen nicht als Fehler; sie scheinen, wie Shakespeare sagt, „der Freiheit Flecken". Ihr Selbstgefühl scheint Überlegenheit und regt das Organ der Achtung an, wenigstens im harmlosen Spiegelbild der Kunst, das niemanden den Raum streitig macht.

Daher mag es kommen, daß uns Velazquez so bestrickt, wenn er „der Zeit den Spiegel vorhält", also daß wir um seinetwillen fragen: Wer war Philipp, wer war Borja? wie man um Tacitus willen sich noch immer für die wahnwitzigen Cäsaren interessiert. Hier empfindet man die Wahrheit von Goethes Wort: „Die Gestalt des Menschen ist der Text zu allem was sich über ihn empfinden und sagen läßt" (Stella). Es ist nicht bloß die realistische

[1] Vgl. M. Unger, Das Wesen der Malerei. Berlin 1851. S. 130.

Wahrheit, die Chronistentreue: man sehe, was aus derselben Person unter andern, ebenso nüchternen, aber weniger vornehmen Händen geworden ist. Hat er doch selbst seinen Buffonen Würde gegeben, man hat sie, irregeführt durch Namen, später für Feldherrn und Seeräuber gehalten. Diese Posen (compostura) gemischt aus Stolz und Verstellung, dieser „sosiego" (von den Italienern „intonatura" genannt), die jene Nation allen anderen so widerwärtig machte, wirkt, wie vieles Abstoßende, in der Kunst anders als im Leben.

Man würde übrigens irren, wollte man sich die Spanier von dazumal auch unter sich mit diesen Mienen vorstellen. Schon Mynheer van Sommelsdyck machte die Bemerkung, daß sie nur in der Menge, auf der Promenade, im Theater, so äußerst gemessen, gravitätisch und verschlossen aussähen. Da verwandeln sie sich, sagt Camillo Guidi, in Götter, man kann froh sein, wenige und dunkle Orakelsprüche aus ihnen herauszubekommen. Im vertraulichen Verkehr erschienen sie nicht mehr dieselben Menschen, gradeso umgänglich, geschwätzig, munter, leichtfertig, ausgelassen wie andre[1]. Ja neuerdings hat man behauptet, daß dieser „sosiego" erst seit ihrer Eroberer- und Herrscherperiode in Italien und Niederland aufgekommen sei[2]. Keiner von den Malern seiner Nation aber hat dies spezifisch spanische Wesen getroffen wie Velazquez, daher hat er jene im Lauf der Zeiten völlig verdunkelt. Denn dort kann nichts Beifall, ja Duldung finden, als was sich dem nationalen „cachet" rückhaltlos anschließt. Doch hat er auch die Art fremdländischer Typen, sobald sich die, freilich seltene Gelegenheit bot, schlagend zu treffen verstanden. Er wäre sonst nicht der geniale Realist.

Von malerisch-technischen Faktoren dieser Porträts ist der wichtigste das Helldunkel. Hier sind die Wandlungen der Manier dieses sonst so sich selbst gleichen Malers am deutlichsten. Einst hatte er, im Eifer der Jugend und im Widerspruch gegen die herrschende Art, bei der alles aus zweiter Hand war, die ganze Kunst auf einen Punkt gestellt: mit dem Modell vor Augen in einseitigem Licht mit reinen, scharf abgegrenzten Schatten zu malen. Die plastische Wirkung wurde noch verstärkt durch den neutralen, leeren Grund. Er und seine Genossen wurden dabei weniger von einer pessimistischen Liebe zum Finstern geleitet, als von der Abneigung gegen das Flache, Kraftlose, Zerstreute. Er bemerkte aber sehr bald, daß jene plastische Wirkung, hier

[1] F. Aarsens, Voyage d'Espagne. Paris 1665. S. 69.

[2] Canovas de Castillo: vgl. Emil Hübner in der Deutschen Rundschau 1887. S. 426.

mit einem Übermaß von Dunkel erzielt, auch mit kleinsten Teilen erreicht werden könne. Bloße Punkte und Linien, von dünnem, durchsichtigem Braun, im Gesicht verstreut, genügten, die Flachheit zu vertreiben, ein Schatten- oder Lichtstreifen hinter der Figur, sie vom Grund abzulösen.

Von diesem Gesichtspunkt aus behandelt er z. B. das Ohr. Die an der hellen, dem Betrachter zugewandten Seite befindliche Ohrmuschel ist sorgfältig und nachdrücklich modelliert, ja individualisiert, weil sie zur Plastizität des Gesamteindrucks beiträgt. Dagegen sind die Hände oft stiefmütterlich behandelt.

Als er jener Manier die Wirkungen abgewonnen hatte, deren sie fähig war, entdeckte er nachgerade, daß es noch andere Elemente des Malerischen gebe. Gemälde sollen plastisch sein durch Rundung und Tiefe, nicht hart und steinern, nicht im Leeren stehn. Sie sollen nur Glieder eines Ganzen von Licht und Luft sein.

Es waren die Figuren unter freiem Himmel, durch die er auf ein neues System der Beleuchtungsweise kam. Diese führten ihn auf das Studium des für den Porträtisten besonders wichtigen Hintergrunds.

Velazquez hat alle möglichen Hintergründe, von den einfachsten an: dem Nichts einer dunklen oder hellgrauen Fläche, bis zu reich ausgestatteten Innenräumen und breiten Landschaftfernen. In den frühen Bildnissen deutet manchmal nur ein kahler Sessel oder Tisch an, daß die Gestalt in einem Zimmer steht; ein kurzer schräger Schlagschatten der Beine, daß sie nicht in der Luft schwebt. Die leere Fläche zerfällt meist diagonal in eine dunklere und hellere Hälfte, in kontrastierendem Verhältnis zur Beleuchtung des Kopfs. Oder ein schwerer, dunkelroter Vorhang senkt sich herab, wieder in der Diagonale; zuweilen den Grund des Kopfs hergebend; aber auch wagerecht überhangend und seitlich herabfallend, einen drei- oder viereckigen dunklen Grund umrahmend als Folie für die Figur. Vornehme Nachlässigkeit verrät sich dann und wann in den wenig gefälligen Linien, den nichtssagenden Motiven und Figuren dieser Draperien. Oder eine breite Balkontür öffnet den Blick ins Freie.

Die großen Jäger- und Reiterbildnisse haben das Auge fürs Landschaftliche in ihm erweckt; diese Hochgebirgsfernen reihen ihn sogar den großen Landschaftsmalern an, obwohl sie ganz für die Zwecke seiner Figuren erfunden sind, gewisse Grundzüge oft wiederkehren.

Die Maler pflegten in solchen Fällen die Landschaft zur bloßen Folie herabzudrücken. Sie führten die Figur aus dem Dunkel

ans Licht und konstruierten eine Lichtverteilung ad hoc, das Porträt im Atelierlicht, die Landschaft ein Dämmerungs- oder Nachtstück — das aber niemand beachtete. Velazquez fragt sich, ob man die Konzentrierung und Einheit des Porträtinteresses nicht mit dem eigenen Wert, der Klarheit des landschaftlichen Grundes verbinden könne. Er vertauscht die Gegensätze der Beleuchtung mit denen der Farbe, löst die Funktion von Hell und Dunkel ab durch den Gegensatz von Kalt und Warm. Hierdurch rettete er die Einheit, welche ältern Malern bei ihren reichen Tageslandschaften oft verloren ging: denn die Natur stand hier nur in lockerer Beziehung zur Gestalt, besonders da der Mittelgrund fehlte; diese erschien wie eine Büste, hingesetzt vor ein Gemälde.

Er brachte diese Hintergründe in harmonische und kontrastierende Beziehungen zur Figur, obwohl er seine Absichten so gut verbarg, daß man jene oft für einfache Veduten gehalten hat.

Die Landschaften sind wilde Natur: ohne Staffage von lebenden Wesen und Kulturanlagen, etwa mit einer zerfallenden Burg in der Ferne. Nur auf besondern Wunsch hat er einmal eine kriegerische Aktion in den Hintergrund verlegt. In einem ältern Reiterbild, das er überarbeiten sollte, hat er einen Kunstgarten getilgt und eine Wildnis darüber skizziert.

Einem Kastilier, dem Maler eines Hofs, dessen Ausflüge fast nur die Jagdreviere zum Ziel hatten, lagen Gebirgsumgebungen so nahe wie dem Schweizer etwa. Die Motive sind der Guadarramakette entnommen, mit hohem Standort, wie er bei den alten niederländischen Hochgebirgsmalern üblich war; die Bergriesen würden sonst beklemmend gewesen sein.

Er sucht einen beherrschenden Blick über den gigantischen Faltenwurf der Täler und Höhen. Reiter und Jäger stehen auf der Terrasse einer Anhöhe, von der man in eine weite Talmulde hinab und nach einem fernen Hochgebirgskamm hinübersieht. Der Vordergrund klingt nach der Tiefe fort in mehreren parallelen Profilen steiler Abhänge. Im Mittelgrund ragt etwa ein spärlich mit Unterholz bedeckter Hügel hervor. Der Gegensatz der folgenden duftigen Tiefe mit dem dahinter aufsteigenden, blauen, auch schneeglänzenden Grat des Hochgebirgs ist groß empfunden. Die Linie der Kette sinkt von einem höchsten Punkt an der Seite des Vordergrunds nach hinten allmählich herab. Also wieder Diagonalen, nah und fern abwärts strebende Linien, die die Achse der Figur, die Bewegungslinie des Rosses durchkreuzen.

Die Ähnlichkeit mit Tizianschen Alpenszenen wird niemanden entgehen; nur sind dessen Dolomiten für den Schluß des Hinter-



Ribera: Der Klumpfuß. Paris, Louvre.



Pablo Legote (?): Die Anbetung der Hirten. (Dieses Gemälde wurde dem Zurbaran, dem Pedro Orrente und früher dem Velazquez zugeschrieben) London, Nationalgalerie.

grunds verspart; ihr blauer Ton ist tiefer und schwerer, die Wolken mit ihren festen Umrissen und weißen Lichtern körperhafter, und stets wird der kalte Luftton von warmen, gelbroten Abendlichtern durchschnitten. Die Kontur der spanischen Urgebirgsformationen ist größer, einfacher, vornehmer als bei jenen ruinenhaften Gebilden der Ostalpen.

Der spanische Maler gewann auf diese Weise, ungeachtet seiner viel abgeschlosseneren Bergszenerie einen größeren Raumeindruck als andere mit ihren freien weiten, bis zur Begegnung von Ebene und Firmament sich öffnenden Perspektiven. An die Stelle der bisher üblichen Nachmittags- und Abendbeleuchtung tritt das Morgenlicht. In den herrlichsten Reiterbildnissen zerfällt das Gemälde in zwei Massen, die Figur und ihr Standort in warmem, gelbem, blaßrotem und braunem, die Landschaft in kaltem blauem Ton, beide sich gegenseitig steigernd. In diesem satten, cyanblauen Luftton berührt sich Velazquez mit den ältern flandrischen Landschaftern. Carducho, der seine Dialoge an die Ufer des Mansanares verlegt, vergleicht die Gegend mit den Tafeln des Paul Bril[1]. Sonst erscheinen freilich die Nordländer mit ihrer feuchten, lichtbrechenden Atmosphäre und ihrer üppigen grünen Bodenbekleidung duftiger, freundlicher, idyllischer gegenüber diesem erbarmungslos klaren, kalten Blau und der Öde kastilischen Tafellands.

Auf diese Weise vermochte er bei allverbreitetem gleichmäßigem Tageslicht doch seine Figuren mit Erfolg, mit voller Körperlichkeit vom Grund zu lösen. Eine Lokalfarbe wie das Kastanienbraun eines Pferdes bleibt auch in vollem Tageslicht hinreichend stark, um sich gegen die Ferne mit Nachdruck zu behaupten. Niemals hat er aber die Wahrheit der Farbe solchen Zwecken geopfert, etwa indem er auch dem Gesicht einen warmbräunlichen Ton gab. Philipps IV blondes, weißliches, ins Bläuliche schimmerndes Profil steht auf dem blauen Firmament. Es wäre ein Leichtes gewesen, die Masse des Vordergrunds durch Sättigung der Tinten und tiefe Abschattung dem Hintergrund entgegenzusetzen: er tut das Gegenteil. Fast immer steht hinter dem Reiter am Rand der Bildfläche ein Baum, vergleichbar der Säule in den Innenansichten. Aber es ist nicht die dunkle, zurückschiebende Masse des konventionellen Systems; sein Wert ist dem des Hintergrunds gleich: es ist ein schlanker Stamm, mit sparsamem Geäst, von dünnem, silbrigen Laub umkränzt. Er hatte lange vor Constable die Entdeckung gemacht, daß es den berühmten braunen Baum in der Natur nicht gebe[2]. Die erdfarbige Fläche des Vorderabhangs

[1] V. Carducho, Diálogos S. 115.

[2] Sir George Beaumont sagte einmal: „Je suis embarrassé pour placer

wird noch durch einen breiten mittleren, weißlichen Streifen, wie ein Sandhügel, unterbrochen[1].

Beide im Ton entgegengesetzte, im Wert gleiche Massen werden auf verschiedene Art in Verbindung gebracht; die Lichter auf Antlitz, Kragen, Pferdekopf, finden ein Echo in den Lichtern der Wolken und Bergspitzen.

Über die bewegten, streitenden Linien tritt als obwaltendes Element unbedingter Ruhe: das hohe Firmament mit seinen horizontalen Wolkenschichten.

Das hier beschriebene Verfahren ist jedoch keine Manier geworden. Wo das Tier z. B. ein Schimmel war, jener Farbenkontrast also nicht durchzuführen, hat er den blauen Grund aufgegeben, und Einheit des Tons gewagt: Ferne und Himmel in weißliches Licht getaucht. Man kann dies gut sehn an den beiden in der Zeichnung ganz übereinstimmenden Reiterbildern des Olivares, im Prado und in München, wo die Landschaft nach der Farbe des Pferdes verschieden gestimmt ist.

Wo eine gemächliche Gangart des Pferds, wie sie bei Damenbildern beliebt wurde, zu kontrastierenden Diagonalen keinen Anlaß gab, werden auch die Formen der Landschaft verändert. Ein flachgewelltes Plateau, durch das eine Schlucht mit Bach eine gewundene Furche zieht, den Weg der Reiterin beschreibend; der Vordergrund mit dem Mittelgrund verschmelzend, der Hintergrund versinkend.

Die Reiterbilder verdanken dieser Umgebung nicht zum kleinsten Teil ihre Wirkung. Sie begleitet die Figur wie die Musik ein lebendes Bild; denkt man sie weg, so erscheint ihr eignes Leben vermindert, das Poem in Prosa umgeschrieben. Diese ewiglebendige, unveränderliche Natur, der Hauch dieser Täler, der uns noch grade so entgegenströmt wie jenen Längstverstorbenen, scheint auch ihnen von seinem Leben mitzuteilen. Der Blick in die Ferne, Melancholikern so wohltuend, paßt für diese düstern Figuren eines verfallenden Geschlechts mit der Enge ihres Geistes und Gesichtskreises. —

In Palominos Biographie (S. 333f.) steht unter Beschreibungen von Bildnissen der vierziger Jahre eine rätselhafte Notiz über ein ängst verschollenes Reiterbild Philipps IV, wie andere in voller

---

mon arbre brun.“ Constable ouvrit la fenêtre de l'atelier donnant sur un parc et dit: — „Où diable voyez-vous là votre arbre brun?“

[1] Brueghel hat zuweilen ein ganz ähnliches System (z. B. Pradomuseum 1269 vom Jahre 1603): bräunlich lasierter Vordergrund, helle weißliche Mittelhügel, grüne Tiefe des duftigen Tals, tiefblauer Himmel, unterbrochen durch eine glühe Lichtöffnung.

Rüstung, mit Namen, Altersangabe und der Jahreszahl 1625[1]. Der Maler habe das „Studium" ausgestellt und ein Blatt Papier hingemalt, auf das er nach Anhörung und Berücksichtigung der Urteile seine Firma setzen wollte. Solche weiße Blätter finden sich übrigens auf mehreren Reiterbildern. Diesmal nun hatte man in der Tat das Pferd als „gegen die Regeln der Kunst" getadelt, aber die Urteile waren so beschaffen, daß es nicht möglich war sie zu vereinigen. Der Maler kassierte nun verdrießlich die getadelten Teile durch Übermalung (borró), verzichtete aber auf eine verbesserte Ausführung, und setzte hinter seinen Namen statt pinxit: „expinxit. Didacus Velazquius, Pictor Regis, expinxit". Sein Biograph findet hier zweierlei bemerkenswert: die Bescheidenheit des Künstlers, der sein Werk auf Laienurteil hin korrigiert; und die den Kritikern gegebene Lehre: daß ihre Urteile unausführbar, also praktisch wertlos und von höchstens negativem Nutzen seien, wie die politischer Kannegießer.

Das Auffallende bei dieser Geschichte ist die Jahreszahl 1625. Denn Velazquez hatte ja eben erst jenes große, viel gepriesene und besungene Reiterbildnis vollendet. Philipp IV war am 30. August 1623 dazu gekommen, ihm zum ersten Male zu sitzen; die Folge war die Übersiedlung nach Madrid und am 31. Oktober die Bestallung. Erst dann (despues de esto nach dem genauen Bericht des Pacheco, eines Augenzeugen) führte er das Reiterbildnis aus, das also wohl nicht vor dem Jahre 1624 fertig geworden sein kann. Wie sollte er gleich darauf ein zweites unternommen haben?

Es ist klar, daß Palomino eine dergestalt übermalte Leinwand sah; die Geschichte aber hat er sich zurechtgelegt. Vielleicht war sein „estudio" eben jenes erste Reiterbildnis des Jünglingskönigs. Dies war die Vermutung Villaamils. Nach dem Inventar Carls II (1686) stand es in der Wohnung des Schloßmarschalls im Schatzhaus, ohne Rahmen, also beiseite gestellt und vielleicht gar verworfen.

Wahrscheinlich war er in der Folge mit seinem Erstling selbst nicht mehr zufrieden und hatte jene Korrekturen vorgenommen, um durch ein augenscheinliches Dokument verbesserten Urteils Tadlern den Mund zu stopfen.

Diese Notiz führt auf eine merkwürdige Beobachtung. Jedermann der sich Zeit nimmt die Velazquez in der Pradogalerie auf

[1] PHILIPPVS MAGN. HVIVS NOM. IV. / POTENTISSIMVS HISPANIARVM REX, / INDIAR. MAXIM. IMP. / ANNO CHRIST. XXV. SAECVLI XVII. / ERA XX. A. Die Annahme Stirlings, daß er ein früheres Porträt kopiert habe, ist unwahrscheinlich.

ihren Zustand anzusehn, wird bemerken, daß es wenige gibt, in denen nicht bedeutende pentimenti vorkommen, die meist, infolge ungenügender Zudeckung, deutlich, zuweilen störend erkennbar sind. Und ferner, daß ebenso oft mehr oder weniger bedeutende Streifen angeflickt sind.

Diese Anstückungen können nicht etwa zur Heilung von Beschädigungen (durch Brand) gemacht sein, denn warum sollten diese grade die Gemälde des Velazquez betroffen haben, und immer nur an den vier Rändern? Auch nicht infolge veränderter Aufstellung: denn welcher Künstler würde aus Tapezierrücksichten seine Gemälde durch leere Füllstücke verunstalten? Die pentimenti anlangend, so muß ja freilich „der Maler, der nach dem Vollkommenen strebt, ein großer Chirurg sein, nicht furchtsam im Schneiden“[1]; aber sollte ein so sichrer Zeichner in großen, wohlüberlegten Gemälden solche Fehler nicht bei der Skizzierung bemerkt haben? Augenscheinlich sind die meisten dieser Veränderungen lange nach der Vollendung vorgenommen worden. Sie sollten das Bild mit dem veränderten Geschmack in Einklang bringen.

Ein Maler, der seine Werke sozusagen im eigenen Hause hat, wo sie aber zugleich den Schmuck von Wohn- und Staatszimmern bilden und sogar lebende Bewohner eben dieser Räume darstellen, befindet sich gegenüber den Dokumenten seiner Vergangenheit in einer ganz anderen Lage, als die meisten, die sich ja von ihren verkauften Bildern für immer verabschieden. Ihm müssen seine Sachen (wie Leonardo bemerkte) oft zur Qual werden. Jemand hat gesagt, die besten Gemälde seien nur geschickt verbesserte Fehler[2]. Selbst Rubens, als er zuerst nach Madrid kam, hatte seine Epiphanie umgearbeitet. Von Tizian ist bekannt, daß er Gemälde, die er bei sich behielt, wiederholt überging.

In diesem Fall nun lassen sich, aus den Wandlungen des Stils, die Gesichtspunkte jener Veränderungen zum Teil erkennen. Velazquez suchte fortwährend den Raum nach der Tiefe und den Seiten hin zu erweitern und aufzuhellen. In den ältesten Gemälden (dem Wasserträger, dem Bacchus) ist die Gruppe wie eingepackt im Rahmen; der Scheitel der Porträts reicht bis an den oberen Rand; zuletzt gehen die Figuren nicht bis zur Mitte

---

[1] Palomino, Museo II, 109: ha de ser como el gran Cirujano, que no es tímido en cortar lo que daña . . . No le duela el cortar, añadir, ó mudar, lo que mas convenga.

[2] The best pictures are but blunders dexterously remended. Eastlake, Materials I, 90.

der Leinwand[1]. Dort ist der Himmel ein stählernes Blau ohne rechte Fernwirkung, später wiederholt er die Lichter der Figur in der Landschaft; in den Meisterwerken bringt er eine Lichtpartie von höchstem Helligkeitsgrad im Hintergrund an. Die Figuren bekommen mehr Raum zwischen sich, was Palomino mit den Pausen in der Musik vergleicht; man nannte diese Zirkulation der Luft innerhalb der Gruppen „respiracion“.

Diese Abänderungen fehlen in wenigen Gemälden ganz; ich will nur einige der merkwürdigsten zusammenstellen.

Jedermann mußte sehn, daß der jugendliche Kopf des Königs im harten Stil der zwanziger Jahre auf einer Büste sitzt, deren Panzer und Schärpe in der freisten lockern Art der spätern Zeit zugemalt ist. Warum soll dieser Kopf eine bloße Studie für das große Reiterbild gewesen sein, die ihm erst so spät eingefallen wäre, zur Herstellung eines galeriefähigen Bildnisses zu benutzen?

Auf den eigentümlichen Zustand der drei Jägerbilder machte ich schon früher aufmerksam. Obwohl nach dem Alter der Personen auseinanderliegend, scheinen sie in einem Zug gemalt. Die landschaftliche Umgebung ist in allen dreien gleichartig behandelt; am freisten in dem zuerst aufgenommenen Ferdinand.

In dem Bildnis des Zwergs El primo ist der Kopf sehr früh und die Skripturen und Bände am Boden noch in der fleißigen Bodegones-Manier; der alte Hintergrund dagegen, der wohl gar einen Innenraum vorstellte, ist kassiert und eine Berglandschaft darüber gelegt.

In den großen Reiterbildern Philipps III und der Margaretha liegt ein Beispiel älterer Darstellungen vor, Werke seiner Vorgänger, die er, um sie den Ansprüchen der Gegenwart gemäß salonfähig zu machen, in Umgebung und Rossen übermalt hat, Teile der letzteren mehr als einmal.

Während das Reiterbild des Prinzen in herrlich genialer Einheit des Gusses, unberührt vor uns steht, während das des Olivares (das ja nicht für den Palast bestimmt war) nur eine gleichzeitige Veränderung in dem skizzierten Mittelgrund aufweist: sind die beiden des regierenden Königspaars ganz überarbeitet. Alter der dargestellten Personen und malerische Behandlung passen nicht zusammen. Das so zarte, helle und doch be-

[1] Die Scheitelhöhe der Gruppen beträgt in den Trinkern ungefähr $^5/_6$ der Höhe des Bildes;

in der Epiphanie und dem Vulcan	$^3/_4$
in Breda	$^2/_3$
in den Spinnerinnen	$^7/_{12}$
in den Meninas	$^1/_2$
in den Einsiedlern	$^3/_8$

stimmte Köpfchen der Tochter Heinrichs IV ist sehr jugendlich; die Draperie ist Schülerhand. Der Kopf ihres Gemahls gehört in die Mitte der Dreißig. Pferd und Landschaft wurden später erneuert. Es sind auch hier rechts und links breite Leinwandstreifen angesetzt, die Pinselstriche aber gehen in ununterbrochenen Zügen über den alten und neuen Teil, nur daß ihr Ton dort infolge des Durchwirkens der alten Malerei verändert ist. Der Farbenteig ist so verschwenderisch aufgetragen, um das Alte zuzudecken. Dies scheint dennoch durch, nicht bloß in den Beinen der Pferde, sondern auch in der Figur des Reiters. Unter dem Blau des Himmels sieht man noch die in Schulterhöhe flatternde rote Schärpe (wie bei Philipp III), den alten Federbusch.

Solche Anstückungen sind auffallend auch in den „Weberinnen", dagegen ist die Behauptung, daß der Kopf der Infantin älter sei als das übrige, nur aus der unrichtigen Benennung gefolgert[1].

DIE REITERBILDNISSE

Velazquez, den wir schon in seinen Jagdhunden als unübertroffenen Tiermaler kennen lernten, war ein profunder Kenner des Baus und der Gangarten des Pferds, besonders glücklich in der Physiognomik unvergleichlich schöner, lebenatmender Köpfe. Jetzt wird die Wirkung dieser prachtvollen Geschöpfe etwas beeinträchtigt durch die fremdartige Schwere der Körper: welchen Enthusiasmus werden sie bei den Reitern jener Zeit erweckt haben! Er muß schon in Sevilla Pferdestudien gemacht haben, denn er führte sich in Madrid durch ein Reiterbild ein; er konnte gewiß die berühmten Strophen auswendig, die uns sein Schwiegervater erhalten hat, wo Pablo de Cespedes das andalusische

[1] *Über die Reiterbildnisse der beiden Königspaare vgl. P. Beroqui, Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado, Bol. de la Soc. Cast. de Exc., Valladodid 1914—18; Allende Salazar y Sanchez Cantón, Retratos del Museo del Prado, Madrid 1919, 160 ff.; A. L. Mayer, die Reiterbildnisse des Velazquez aus dem Salon de Reinos, Kunstchronik 1921, 381 ff.: der Auftrag des Königs von 1628, dem Velazquez aus der Armeria das Notwendige für die Bildnisse des regierenden und des verstorbenen Königs zu geben, dürfte sich auf die im Prado erhaltenen Gemälde beziehen, und die Bildnisse der Königinnen werden gleichzeitig bestellt sein. Die Maße richteten sich jedenfalls nach einem Raume im Madrider Stadtschloß. Vielleicht verzögerte sich die Herstellung, die Zahlung von 1629 (vergl. Band I, 264) für noch nicht vollendete Gemälde könnte sich mit auf diese beziehen. Als Buen Retiro eingerichtet wurde, bestimmte der König die Reiterbildnisse für den Salon de Reinos, und Velazquez nahm daher, bald nach seiner Rückkehr von Italien, die Anstückungen vor. Der Hintergrund auf den Bildnissen des verstorbenen Königspaares könnte, während der Abwesenheit des Velazquez, von Mazo überarbeitet sein.*

Pferd beschreibt. Manche, heißt es da, die mit viel höhern Dingen sich einen Namen machen konnten, haben bloß auf die Zeichnung des Pferds ihren Ruhm in Gegenwart und Zukunft gegründet[1].

Pferde dieser Gestalt wird man jetzt in Spanien wohl vergebens suchen. Sie sind von den arabischen, auf die man die spanische Rasse zurückführt, sehr verschieden, obwohl sie aus den Gestüten von Cordoba kamen. Vielleicht hatte man die südspanische Zucht mit flandrischer gekreuzt, der schweren Harnische wegen. Die venezianischen Gesandten unter Philipp II, Tiepolo, Badoer, Morosini sind voll des Lobs dieser Andalusier, der „razza del Rè“. Wie ein Blick auf das Größenverhältnis von Reiter und Roß lehrt, waren sie nicht groß, aber von guten Verhältnissen und galten damals in Europa als Muster der Pferdeschönheit. William Cavendish sagt von denen die er besaß, sie seien Vorbilder für die Malerei gewesen, und gemacht, von Königen öffentlich geritten zu werden[2]. Calderon nennt sie breit von Hanken und Brust, von Hals und Kopf kurz, stark in Armen und Beinen[3]. Aber sie waren von delikater Konstitution; da sie sich so leicht erhitzten, bedurften sie schonender Wartung. Diese adligen Pferde waren hochgeschätzt wegen ihrer Geschwindigkeit, Klugheit und Gelehrigkeit, ihres Muts in Gefahr und Gefecht, in Krieg und Stierkampf. Badoer (Relation von 1575) nennt sie die besten für die Schlacht, stets beherzt, durch Verwundung und Anblick des Bluts noch feuriger und frisch bis zum Tod. Auf ihnen beruhte der Ruf der Spanier in der hohen Schule. Sie hatten ein gutes Gedächtnis; mehr durch Worte als Hilfen gelenkt, „warten sie“, sagt Valentin Trichter, „oft nicht auf Regierung und Führung der Füße oder die Hilfe des Schenkels, also daß es scheint, als

---

[1] Muchos hay que la fama ilustre y nombre,
por estudio mas alto ennobleciera
con obras famosísimas, dó el nombre
explica el artificio y la manera:
Solo el caballo les dará renombre
y gloria en la presente y venidera
edad, pasando del debujo esquivo
á descubrirnos quanto muestra el vivo. Pacheco a. a. O. I, 361.

[2] W. Cavendish, Duke of Newcastle, A general system of horsemanship London 1743 fol. 21; zuerst Antwerpen 1658.

[3] Proporcionado y bien hecho,
dilatado de anca y pecho,
de cabeza y cuello es
corto, de brazo y pies
fuerte, á uno y otro elemento
les dá en sí lugar y asiento,
siendo el bruto de la palma
tierra el cuerpo, fuego el alma,
mar la espuma, y todo viento.
El médico de su honra I.

errieten sie der Menschen Gedanken"[1]. Ihre Wohlbeleibtheit in unsern Bildern erinnert daran, daß ein Pferd, das der König einmal geritten, nicht mehr von andern bestiegen werden durfte; „die königlichen Rosse bersten vor Fett infolge ihres Müßiggangs im Marstall".

PHILIPP III UND MARGARETHA

Die neuen Bildnisse Philipps IV und der Seinen hatten illustre Vorgänger im königlichen Gemäldeschatz. Es gab dort Reiterporträts Kaiser Karls V und Philipps II von keinen geringeren als Tizian, Antonis Mor und Rubens. Dazwischen waren die Eltern des Königs, Philipp III und Margaretha von Österreich durch zwei große Stücke dunklerer Herkunft vertreten. Im „Salon der Königreiche" von Buen Retiro führen sie den Namen des Velazquez. Später kamen sie in den Alcazar. Richard Cumberland schildert in beredten Worten ihren Eindruck im großen Speisesaal des Bourbonenpalasts, wo beide Königspaare und der Minister, Rubens' Philipp II und Vanloos Philipp V vereinigt waren. Größe, Kraft der Farbe, Schimmer kostbarer Kostüms, die prachtvollen Rosse gaben eine unvergleichliche Gesamtwirkung.

Velazquez hat beide nie gesehn; hat er also die Reiter wenigstens nach irgendwelchen Bildnissen eines frühern Hofmalers kopiert? Allein diese Figuren haben nichts von seiner Weise zu irgendwelcher Zeit. Ließ er sie von Gehilfen arbeiten? Aber in den vierziger Jahren, wo dies geschehen sein müßte, malte niemand mehr so in Madrid: auch machen sie nicht den Eindruck von Kopien. Jedermann würde die Köpfe allein ohne weiteres einem Pantoja de la Cruz oder Bartolomé Gonzalez zuschreiben. Sie müssen vor 1611 gemalt sein, wo Margaretha starb.

Es werden also alte Reiterbilder dagewesen sein. Bei der Einrichtung des neuen Lustschlosses von Buen Retiro waren sie willkommene Dekorationsstücke; nur schienen sie etwas altfränkisch, und da man sie ohnehin breiter haben mußte, so beschloß man sie einer gründlichen Reform zu unterwerfen. Köpfe und Kostüm, Satteldecken ließ man unverändert, Pferde und Landschaft, die nicht mehr gefielen, wurden ganz neugemalt, und zwar so gründlich, daß man in dem einen gar nicht mehr angeben kann, was früher dagestanden hat.

Philipp III (Prado 1176, 3,00 zu 3,14) reitet einen schweren Schimmel, der sich in der Pesade erhebt und in der Diagonale

[1] Valentin Trichter in v. Löhneisens Hof-, Krieg- und Reitschule. Nürnberg 1729. fol°.

von links nach rechts geht. Dabei wirbelt Staub auf; Mähne und Schweif wallen in der frischen Meeresbrise bis auf die Knöchel herab. Hier hat er auch etwas an der Figur korrigiert; der rechte Arm mit dem Kommandostab wurde weiter vorgerückt; der alte Arm aber nur locker zugedeckt, und die veränderten Panzerringe bloß flüchtig skizziert, auch die Hinterhand des Pferdes wurde anders gestellt.

Der Ort ist eine breite Meerbucht. Das Ufer jenseits der unruhig gekräuselten Wasserfläche zeigt blaue Hügel und einen barettförmig geformten Gipfel.

Alles, die Farbe des Pferdes, das Meer, die Wolken, die Berge sind in einem weißen Ton retuschiert, der dem Bild ein etwas weichliches Aussehen gibt, das übrigens zu dem Kopf stimmt, in dem Abwesenheit von Intelligenz, Initiative und Ausdruck unverkennbar ist.

Das Gemälde der Königin (Nr. 1179, 2,97 zu 3,09) ist viel dunkler und schwerer in der Farbe. Sie erscheint gealtert, die Züge härter, als in dem zarten Bildnis von Pantoja de la Cruz im Museum (Nr. 926). Ihr Gesicht mit der Habichtnase, dem kleinen eingezogenen Mund hat etwas Kakaduartiges bekommen, wozu das hohe Hütchen mit dem weißen Federbusch paßt.

Sie reitet einen prächtigen hochgestiefelten Goldfuchs mit Blässe und gemischter Mähne, der ebenfalls schräg von rechts nach links im Schritt geht, so daß die Gatten aufeinander zuzureiten scheinen.

Die Landschaft ist hier gebirgig, mit hart aneinander geschobenen Hügeln und dichtem Unterholz in den Schluchten. Aber man entdeckt unter dem Abhang und Wäldchen links noch die alte Malerei eines Parks und Prunkgartens, darin von hohen Bäumen umgeben ein sechseckiges Parterre mit Beeten und prächtigem Springbrunnen, drei Schalen übereinander, Statuen am Schaft; wahrscheinlich Aranjuez. Diese frühere Umgebung muß besser gestimmt haben zu der Gala der Dame als die jetzige, wo man Jagdkostüm erwartete. Die Ferne in dunklem trübem Grün, der Abendhimmel von rotgelben Wolkenschichten durchzogen. —

DAS REITERBILDNIS PHILIPPS IV

Als der Schöpfer von Buen Retiro dessen künstlerische Ausstattung entwarf, war er auch auf ein Denkmal verfallen, für das es in Spanien ausführende Kräfte nicht gab. Wer jene Feldherrngalerie der Gegenwart im Salon betrachtete, wo alle, die während seiner Leitung der spanischen Politik in der alten und neuen Welt Lorbeern gesammelt, in monumentalen Gemälden

vereinigt waren, konnte die Frage aufwerfen, ob der König selbst hier nicht durch etwas mehr als ein Reitergemälde vertreten sein sollte. Der Ruhm der Spinola, Feria, Gonzalo de Cordoba, war ja der seinige. Im Hinblick auf jene Erfolge, bei der Zukunft auf Kredit borgend, hatte Olivares seinem Philipp, den die Dramatiker den „größten König der Welt" nannten, den Beinamen des Großen erteilt[1]. Zu den Kriegen am Rhein und am Po, mit Holland und England kam nun auch der Bruch mit Frankreich, wo ja der Herd des Widerstands gegen die spanische Macht war.

Für seinen Monarchen eine Statue zu schaffen, diese Aufgabe mußte dem Minister bei jedem Blick aus dem Schloß auf den darunter sich ausbreitenden Park, die Casa del Campo, aufs Gewissen fallen. Hier ragte das überlebensgroße Bild des Hochseligen, ein Geschenk des Großherzogs von Toscana, das den Minister aber zugleich an seinen Vorgänger Lerma erinnerte, auf dessen Ruin er seine „privanza" erbaut hatte. Ein ähnliches Werk nun und von demselben Pietro Tacca sollte am Ostende Madrids Buen Retiro schmücken.

Am 2. Mai 1634 schrieb Olivares aus Aranjuez an den florentinischen Gesandten Serrano ein Billet, in dem er seine Absicht aussprach, eine Bronzestatue S. M. (medalla, ó efigie á caballo nannte er sie) von dem besten Künstler (oficial) dieses Fachs in Florenz ausführen zu lassen. In Übereinstimmung mit Bildnissen von Pedro Pablo Rubens und nach dem Muster der Statue Philipps III, fügte er hinzu; jenes bezeichnet wahrscheinlich die Gangart des Pferdes, dies die Größe. Die neue Bronzestatue sollte sich hiernach in einem Punkte von der herkömmlichen Bewegung der monumentalen Rosse Gian Bolognas und seiner Schule unterscheiden. Die Rosse der beiden Mediceer in Florenz, Philipp III, Heinrich IV, waren im Schritt dargestellt; Philipp IV, der erste Reiter Spaniens, sollte nach dem Vorbild der damals durch große Kupferstiche verbreiteten fürstlichen Reiterbilder (z. B. Kaiser Rudolf II, von Egidius Sadeler und Ferdinand II 1629) im Galopp oder in einer der schwierigsten Gangarten des „Schulens über der Erde" erscheinen. Ein gang neues, von der modernen Bildhauerei bisher noch nicht gewagtes Motiv der Reiterstatue dachte man hier zum ersten Male zu verwirklichen. Das Pferd, wird wiederholt eingeschärft, soll „galoppieren oder kurbettieren", aber um jeden Preis bloß auf den Hinterbeinen ruhen.

Im Sommer 1635 war die Arbeit am Modell bereits in vollem Zug; Pietro Tacca verlangte nun ein Bildnis des Königs, sowie

[1] Im Jahre 1636. Der Name erschien zuerst auf den neuen Stempelbogen (papel sellado), daher man sofort S. Maj. el grande tributador nannte.

Zeichnungen von Anzug und Rüstung, um genaue Ähnlichkeit herstellen zu können. Dieses Bildnis hatte Velazquez im September 1635 im Werk, Olivares verspricht es Serrano demnächst zu übersenden. Als es aber in Florenz ankam, stellte sich heraus, daß der Bildhauer den Hauptpunkt gar nicht verstanden hatte, so nachlässig war man bei der Abfassung der ersten Instruktion verfahren. In dem schon vollendeten Modell bewegte sich das Pferd im Schritt. Die Arbeit mußte von vorn angefangen werden. Übrigens hatte Tacca bereits vor Jahren eine Statue Carl Emanuels von Savoyen in der geforderten Gangart unternommen, aber nur in kleinem Maßstab ausgeführt. Zuletzt ward auf Wunsch des Bildhauers (Ende des Jahrs 1638) auch noch ein lebensgroßes Bildnis des Königs, als Vorbild für dessen Kopf, von Velazquez hergestellt, das man am 27. Januar 1640 ablieferte.

Dies zweite im Jahre 1639 gemalte Bildnis, nach Ponz (Viage VI, 109) eine Halbfigur, ist noch nicht gefunden worden. Das erste Reiterbildnis vom Jahre 1635 dagegen, das Vorbild für das Ganze, kann das bekannte kleine Gemälde im Palast Pitti sein[1]. Wenn ich selbst früher[2] diese Annahme bestritten habe, so war der Grund folgender. Das Bildchen ist eine verkleinerte Wiederholung des großen Reiterbildnisses in der Galerie zu Madrid. Nun aber hielt man dieses damals für ein von Palomino beschriebenes Gemälde, das Velazquez fast zehn Jahre später, während des Feldzugs von 1644 in Fraga aufgenommen hatte. Genauere Prüfung zeigte mir die Unrichtigkeit dieser Annahme.

Nach der durch ein Dokument des Palastarchivs bestätigten und vervollständigten Erzählung Palominos (Museo III, 333) hatte sich der König auf seiner Reise von Saragossa nach dem belagerten Lerida von Velazquez malen lassen in der Gala (arreo de gala), die er später bei seinem Einzug in Lerida trug.

Die Übergabe dieser seit 1640 von den aufständischen Kataloniern und dann von den ins Land gerufenen Franzosen besetzten wichtigen Festung, des Schlüssels von Aragon, an den spanischen General Felipe de Silva fand am 31. Juli 1644 statt, der Einzug des Königs Sonntag den 7. August. Dieser reiste seit 1642 alljährlich nach Saragossa, um dem Kriegsschauplatz nahe zu sein, er hatte sich auch im Frühjahr jenes Jahres mit dem Verstärkungen aus den Niederlanden zuführenden Cantelmo zum Belagerungsheer begeben, und hierbei war es, in dem vier Meilen

---

[1] *Das erste Bild war nach Baldinucci (ed. Firenze, 1846, S. 91 f.) „una tela di braccio e mezzo“.*

[2] In v. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst. 1883, S. 317. Über die Statuette Carl Emanuels in der Löwenburg bei Kassel, ebenda 1886.

diesseits Lerida gelegenen Fraga, wo Velazquez S. M. im Juni in drei Sitzungen aufnahm. Der König war dann nach Saragossa zurückgekehrt, um sich nach der Übergabe der Stadt zum feierlichen Einzug wieder einzufinden.

Bei diesem aber erschien er nicht in Rüstung, sondern in roter Gala. Nach Sagredos Beschreibung fuhr der König bis zum Magdalenentor, bestieg dann einen reichgeschirrten neapolitanischen Kohlfuchs und hielt den Einzug nach dem Zeremoniell der Könige von Aragon, unter dem Baldachin durch die Straßen der Stadt bis nach der auf steilem Hügel ragenden herrlichen frühgotischen Seo oder Kathedrale (jetzt in barbarischer Weise zur Kaserne profaniert), ein Weg von einer viertel Meile Länge, zu dem er zwei Stunden brauchte. Sein Anzug bestand in „einem Koller von Gemsleder, reich gestickt mit Gold und Silber, mit roter ebenso gestickter Schärpe und Federhut“[1]. Daß natürlich nicht das Lederkoller selbst gestickt war, sondern das Wams, bestätigt Palomino, der ihn „bekleidet mit carmoisinrotem Plüsch“ (felpa) nennt. Es ist dies eine Tracht, die er in der Kampagne des Jahres bei militärischen Aufzügen anlegte[2]. Vor dem Abmarsch nach Lerida im April hielt er in Saragossa eine Truppenschau, bei der er unter den Salven der Geschütze die Front einer aus verschiedenen Nationalitäten bestehenden Armee von 9000 Fußgängern und 4000 Reitern abritt und elf Stunden zu Pferde saß. „Die Tracht S. M. war soldatisch, rotes (encarnado) goldgesticktes Wams und Beinkleider, glattes Lederkoller, kurzer Kommandostab von glattem Holz, weißer Hut mit roten Federn“.

Das Bildnis von Fraga muß also ein andres Gemälde sein; Palomino sagt mit keinem Wort, daß es ein Reiterbild war, ebensowenig das Aktenstück im Archiv. Dies ist nur daraus geschlossen worden, daß der König seinen Einzug allerdings zu Roß hielt. Wie sollte der Biograph in der Beschreibung einen solchen Hauptpunkt ausgelassen haben? Velazquez hatte ja den König noch gar nicht einreiten sehn, denn die Aufnahme geschah zwei Monate vorher. Sollte man ihm in dem elenden Landstädtchen ein lebensgroßes Reiterbild zugemutet haben, zumal da das Gemälde nicht etwa bloß skizziert werden sollte, sondern, wie ausdrücklich gesagt wird, von dort als Präsent nach Madrid geschickt werden (para embiarle á Madrid). Er hätte nicht die Leinwand auftreiben können. Nun aber besitzen wir ein Original

[1] Su Magd: traya un vestido de camuca todo bordado de oro, y plata, con banda colorada. Depesche vom 24. August 1644.

[2] Memorial histórico XVII, 456. El traje de S. M. fué vestido de soldado, encarnado bordado de oro, jubon y calzon, coleto de ante liso etc.

des Velazquez, welches mit der Beschreibung stimmt. Es ist ein Kniestück, das einzige Bildnis Philipps mit rotem Galaanzug, mit reich gesticktem Bandelier und Kommandostab. Dies schöne Werk ist in zwei Exemplaren vorhanden, in Dulwich College, und in englischem Privatbesitz. Der König erscheint hier genau in dem Alter jenes Jahres, d. h. als Vierziger; die heitre Farbenpracht und die malerische Ungezwungenheit der Stellung, so dieses Porträt vor allen andern auszeichnet (lindo ayre y gracia), paßte zu einem Geschenk für die Königin. Doch betrachten wir zunächst das große Reiterbild.

Es stimmt nach Stil und Alter der Person ganz gut zu der Zeit, in der das Vorbild für die Taccasche Statue hergestellt wurde, die vielleicht die Anregung dazu gab.

Man sehe nur das Antlitz des Königs! Sind das Züge und Haltung eines Vierzigers? In den uns vorliegenden Beschreibungen ist überall der Eindruck der Jugendlichkeit ausgesprochen. Stirling nennt ihn „in der Glut der Jugend und Gesundheit". Cean Bermudez konnte es für das verlorene Bildnis des zwanzigjährigen Jünglings halten. Das Alter läßt sich aber auch durch positive Beweisgründe feststellen. Die lange, uns vorliegende Reihe von Bildnissen Philipps IV gestattet die leisen Veränderungen der in ihren Grundzügen so gleichförmigen Maske im Lauf von mehr als dreißig Jahren zu verfolgen. Diese Wandlungen liegen teils in der zunehmenden Korpulenz, teils in der Frisur. Der Zwanzigjährige ist bartlos, trägt die Haare kurz, an den Schläfen schlängeln sich zwei Locken, das Ohr ist frei. Bei Rubens (1628) ist die Oberlippe von einem Flaumbärtchen eingerahmt. In dem Stich von 1638[1], im Jägerbild, in dem zu Wien und London, ist der Schnurrbart bereits leicht in die Höhe gedreht, die Haare fallen in breiten, weichen, sanftgewellten Massen, das Ohr zudeckend, bis in die Höhe des Mundes und tiefer. In unserm Reiterbild bemerkt man noch das kurze Haar, die freistehenden Löckchen des Jünglings, auch das Ohr ist sichtbar, und der Schnurrbart ist erst ein dünnes sanftgekrümmtes Komma, noch nicht der stilvolle „bigote levantado". — Diesen Schnurrbart der neuen Ära hätte der Maler gewiß nicht vernachlässigt, wenn er schon dagewesen wäre. Er galt beim Volke als Wahrzeichen des nationalen Königs[2].

---

[1] In: Tapia y Robles, Don Juan Antonio, Illustracion del renombre de Grande, principio, grandeza, y etimologia 4°. Madrid 1638. Von Hermann Panneels „Ex archetypo Velazquez".

[2] Il desiderio di avere un rè nato in Spagna e come si dice di convessi mustacchi. Basadonna, Relazione di 1653.

Das Gemälde stimmt auch soviel man verlangen kann mit der Statue Taccas, an der übrigens das Gesicht von dessen Sohne in Madrid (1642) noch überarbeitet worden ist. Das jugendlich-ritterliche Gebaren, die mit Gold damaszierte Rüstung, die flatternde Schärpe, Beinkleider und Sattel goldgestickt, die lange Mähne des Pferdes. Nur der Hut fehlt. Die Gangart des Pferdes ist in der Statue aus schwerverständlichen Gründen verändert worden; während in dem Gemälde der Schwerpunkt auf dem Hinterteil liegt, ist er von da weg nach vorn geschoben und die Vorderhand mehr angezogen; doch nicht so stark, auch steigt das Tier nicht so steil, wie es bei der hohen Aufstellung der Statue aussieht. Endlich ist das Pferd leichter und schlanker. —

Hiermit wird die gewöhnliche Annahme von vier Reiterbildnissen Philipps IV hinfällig. Das Reiterbild von Fraga-Lerida hat nie existiert. Das von Palomino erwähnte, auf das er „expinxit“ setzte, war das alte von 1623.

Nun noch einen Blick auf das Bild selbst!

Wahrscheinlich um dem Bildhauer ein deutliches Muster zu geben, ist die reine Seiten- oder Profilansicht gewählt. Das Pferd, ein schwerer gestiefelter Rotfuchs mit durchgehender Blässe und funkelnden Augen, hält sich, wie öfters, in korrekter Pesade[1]. Die Erscheinung des Reiters ist beinahe hinreißend; eleganter Spaltsitz, soldatisch-königlicher Anstand. Die Haltung des Haupts, der aufregende Blick in die Ferne, der ausgestreckte Arm mit dem Kommandostab — er spielt den Reiterführer täuschend. Das Gesicht ist lebendiger als sonst. Mit den Schatten der Gemächer des alten Schlosses ist auch die Steifheit überlieferter Posituren und die versteinerte Langweiligkeit der Züge verschwunden. Die häßlichen Formen, mit denen das scharfe Relief der Zimmerbeleuchtung so unhöflich verfuhr, sind kaum wiederzuerkennen. Das Licht des freien Himmels erwies sich hier einmal als Schmeichler. Man fühlt, daß der Hauch der klaren, dünnen, durchdringenden Morgenluft kastilischer Berge in seine Brust einzieht und ein helleres, flüssigeres Blut in die Adern treibt. Das wunderbare Tier, mit dem er sich so vollkommen verstand, hat ihm etwas von seinem Lebensüberfluß abgegeben. „Reiter und Pferd, sagt Calderon von Philipp IV, schienen zu einem Wesen geworden“. Spielend war er Herr des herrlichen Geschöpfs: „Er ließ es

[1] „Diese erhabene Schule besteht in einer hohen Erhebung des Vorderteils ... mit eingezogenen Gliedmaßen, wobei das Hinterteil in seinen stark und wohl gebogenen Gelenken auf einer Stelle einige Augenblicke, wie eine Statue bewegungslos, die ganze Schwere des Körpers allein zu tragen hat.“ Heinze, Pferd und Reiter. Leipzig 1877. S. 526.

tanzen nach dem Taktschlag des Zaums, stets schien es in der Luft zu schweben mit Sprüngen und Kurbetten"[1].

Die Landschaft, über deren Hügel, Schluchten, Ebenen der Blick hingleitet bis zum fernen Hochgebirge, mehrere Meilen weit, ist ohne jede Spur von lebenden Wesen, ihres Wohnens und Wirkens. Aber diese Einsamkeit ist keine melancholische. Sie lädt ein in die Ferne zu schweifen, Geistergespräche zu führen, sie gibt dem Manne das Gefühl, daß dies alles sein ist, gehütet von jenen Bergriesen. Nie wohl ist das kastilische Hochland, mit seinen klaren Lüften, dem gesättigten, leicht ins Grüne spielenden Blau, seinem tiefen Schweigen, dem lichten Gehölz, den großen Urgebirgslinien seiner Sierren so getreu und so poetisch zugleich in Farben wieder aufgelebt. Dieser Blick hat etwas Unermeßliches. Denn da wenige bestimmte Gegenstände dem Auge Maßstäbe geben, so verliert es sich in diesen azurnen Talgründen wie in den Tiefen des pfadlosen Ozeans; alles nimmt etwas an von dem durchsichtigen Element.

Der Himmel klärt sich nach oben rechts auf, so daß der Reiter ins Licht emporzustreben, in ihm aufzutauchen scheint. Wogegen jene die Bewegung begleitenden Gebirgslinien nach dieser Seite abfallen.

Von der Eiche zur Linken, die andern eine willkommene Folie für die Modellierung des Reiters geliefert hätte, sieht man nur den typischen Stamm, der zahlreiche Triebe aussendet, von mattgrüner, wie bestaubter Blattfarbe, ja der Silberton, der über dem Ganzen liegt, ist hier am reichlichsten verwandt.

Wie man sonst durchsichtigen Kleinodien eine Metallfassung gibt, so steht hier eine in Metallglanz schimmernde Gestalt im durchsichtigen Luftmeer. In jener wird alles Licht zurückgeworfen: das gleißende Gold, der spiegelnde Stahl, die Seide, die jugendliche Wange, das feuchte Kastanienbraun des Rosses, fast alles warme Strahlen. Aufdringliche Lokalfarben sind zurückgesetzt, der Federbusch ist weiß und braun, die Beinkleider nußbraun, die rosa Schärpe mit weißlichen Lichtern. In der Landschaft wird alles Licht durchgelassen, aber nur in kalten Strahlen. Hier zieht die Farbe das Auge hinein in die Tiefe des Raums; dort zuckt sie ihm aus der Bildfläche entgegen. Nur das Antlitz mit seinem weißlich-blonden Inkarnat und kühlem bläulichem Reflexlicht steht in keinem Kontrast zum Grund, es ist unmittelbar auf den wolkigen Tageshimmel gesetzt.

---

[1] Deteniéndose en el aire
con brincos y con corbetas ...
le hizo danzar al compas
del freno que espuma engendra ...
diré, que eran de sola una pieza
el caballo y caballero?
Calderon, La banda y la flor.

Mengs sagte von diesem Gemälde: „Wenn Tizian dem Spanier überlegen ist im Kolorit, so übertrifft ihn Velazquez im Verständnis von Licht und Schatten, in der Luftperspektive, welche Dinge notwendig sind in diesem Stil (der Natur), weil durch sie die Vorstellung der Wahrheit entsteht . . . Höchst merkwürdig ist die leichte und doch entschlossene Art, in der der Kopf des Königs gemalt ist, in dem die Haut zu strahlen scheint“[1].

Das kleine Bild im Pitti, vielleicht Vorbild der Statue Taccas, scheint eine Selbstwiederholung in abgekürzter Form. Die Helle des Tons, die epigrammatische Kürze, mit der die Züge in wenigen Strichen fertig hingesetzt sind, sprechen gegen eine fremde Hand. Kopien sind natürlich oft begehrt worden und werden noch alljährlich sehr nett in Madrid angefertigt; sie sind oft für Originalskizzen ausgegeben, von Kennern gerühmt und entsprechend bezahlt worden.

Die beste mir bekannte Kopie ist die in Hertford House (24“ zu 24“) mit Olivares als Pendant. Sie ist in satten Farben, dünnem Auftrag, und nach der Sicherheit und Einfachheit der Mache, von geübter Hand gemalt, doch ist der Ton schwerer ohne Schimmer und Durchsichtigkeit. Flüchtiger ist das Exemplar in San Telmo zu Sevilla, das aus der Salamancagalerie stammt und ein Geschenk der Königin Isabella II an ihre Schwester war (46“ zu 39“)[2].

Hier ist der Ort, das lebensgroße Reiterbild in der Galerie der Uffizien zu erwähnen, das lange für das nach Florenz geschickte Muster gegolten hat.

Der König scheint hier umschwebt von allegorischen Flügelwesen, einer blitzschleudernden Kriegsgöttin und einer Fides, die das Kreuz auf den Erdglobus pflanzt; ein Mohr eilt mit dem Helm hinterher. Da dies Rubenssche, aus andern Gemälden und Stichen bekannte Figuren sind (bei seiner Thronbesteigung widmete ihm Lucas Vorstermann einen blitzschleudernden heil. Michael nach Rubens), so haben besser unterrichtete Kenner das Gemälde für die Kopie eines Rubensschülers nach Velazquez erklärt, etwa Gaspars de Crayer, von dem bekannt ist, daß er in Madrid war. Der Antwerpener Maler ist dem Kardinalinfanten in dessen letzten Lebensjahren nahegetreten; sein Bildnis von 1639 hatte bei Hof so gefallen, daß der König einmal abgehn wollte von dem Vorsatz, nur Velazquez zu sitzen. Indessen ist seine

---

[1] È singolare il modo facile e determinado con cui è dipinta la testa del rè che sembra rilucervi la cute. Mengs, Opere. Milano 1856. II, 149. 164.

[2] Kopien in der Sammlung des Dichters S. Rogers, dann bei Lord Northbrook; in Leigh Court, in der Akademie zu Wien (513).

Ribera: Jakobs Traum. Madrid, Prado.

Murillo: Jakobs Traum. Petersburg, Ermitage.

Murillo: Isaak segnet Jakob. Petersburg, Ermitage.

Murillo: Die heilige Familie mit dem Vöglein.
(La Sagrada Familia del pajarito.) Madrid, Prado.

Autorschaft ausgeschlossen durch das Alter des Königs, der mindestens hoch in den Vierzigen steht. Crayer war auch wohl zu stolz, um banale Rubenssche Dekorationsfiguren zu kopieren[1]. Endlich, das kurz vorher von ihm gemalte große Reiterbildnis des Infanten im Louvre weicht durchaus ab von diesem Bild der Uffizien, in Form wie Farbe. Nach seiner Übereinstimmung mit der Beschreibung des von Rubens im Jahre 1628 zu Madrid gemalten, jetzt verlornen Bildes im Palast-Inventar von 1636 scheint es eine später dort angefertigte Kopie nach diesem, nur daß der gealterte Kopf des Königs, wahrscheinlich nach dem Leben, neugemalt wurde. Der Stil ist der der Schule von Madrid, in der übrigens Rubens viel studiert und kopiert wurde; am nächsten scheint es Carreño zu stehn; Kopf und Figur des Reiters aber dürften Velazquez selbst nicht fremd sein. Wie das rätselhafte Werk nach Florenz kam, ist nicht bekannt, es befand sich schon im siebzehnten Jahrhundert als Werk des Diego Velasco im Pitti.

Von dem Porträt Crayers findet sich in den Inventaren der königlichen Schlösser keine Spur. Gleichwohl ist es noch vorhanden: es wurde wenige Jahre nach seiner Entstehung zum Geschenk für einen fremden Hof bestimmt und befindet sich in der Galerie zu Stockholm (Nr. 762, 1,95 zu 1,97). Der spanische Gesandte Antonio Pimentel, der besondern Anteil an der Konversion der Königin Christine gehabt hat, überbrachte es im Jahre 1652 dieser Fürstin als Geschenk seines Monarchen. Es befand sich früher in der großen historischen Porträtgalerie des Schlosses Gripsholm; der aufgeklebte Zettel stammt noch daher[2].

Es ist fein und sorgfältig gemalt und trägt ganz die Handschrift Crayers[3]; wer jenes Louvreporträt im Gedächtnis hat, erkennt das auf den ersten Blick. Der bizarre Bau des Schecken zeigt eine von Velazquez' Pferden verschiedene Rasse. Der kleine dünne Kopf mit Ramsnase, der lange breite Hals mit hochgewölbtem Kamm, die starke Brust, die überaus hohen Beine, verraten einen Stammverwandten des übrigens noch wunder-

---

[1] Cray era poco amigo de Rubens, y assi no le encargé ninguna de las pinturas que se embiaron para la Torre de la Parada (die Rubens entwarf). Schreiben des Infanten Ferdinand an Philipp IV vom 10. Juni 1640.

[2] Philip IV Kong i Span. maladt af Velasques genom den Sp: minist: Pimenteli gifrit till Drott. Christina.

[3] Der Graf Cl. de Ris meint zwar: Il est certain que, faute de pouvoir l'étudier de près, tout expert attribuera ce portrait au grand maitre de Seville. C'est sa couleur, c'est son type bien connu. Gazette des B.-A. 1874 II, 221. Diesen Experten würde ich lieber verkaufsbedürftigen als kauflustigen Liebhabern empfehlen.

lichern Gauls des Kardinalinfanten. Nur die lange Mähne ist spanisch, sie ist in drei Strähnen mit roten Schleifen zusammengeknüpft.

Der König ist ein mittlerer Dreißiger, er erscheint feiner aber unansehnlicher als sonst. Hier sieht man mit Erstaunen, was Velazquez aus ihm zu machen gewußt hat, und welche Energie des Stils seiner Hand innewohnte. Er hält sich stark zurückgelehnt, die Beine gerade ausgestreckt, die rechte Hand mit dem Hut in die Seite gestemmt. Sein Anzug ist von schwarzer Seide; er trägt das goldne Vließ; Zaum und Sattel rot mit Goldstickerei. Der Reiter hebt sich gut ab auf der braunen Mauer eines Torwegs, der mit vieleckigen Steinen gepflastert ist; die Säule weist auf ein Palasttor. Dahinter öffnet sich der hellblaue Himmel mit goldnem Gewölk.

DIE KÖNIGIN ISABELLA

Im Salon der Reiche von Buen Retiro hatte das Reiterbild Philipps IV als Pendant das seiner ersten Königin, Isabella von Bourbon. Hier sah es eine Französin im Jahre 1679; ihre Beschreibung ist wohl die früheste, die es von einer Velazquez-Leinwand gibt. „Sie war voll, weiß und sehr angenehm: schöne Augen, sanfter geistvoller Ausdruck[1].“ Nach den Zügen dürfte sie in der Mitte der Zwanzige stehen, Umgebung und Roß sind viel später von Velazquez bloß übermalt worden. Denn nicht nur verschiedene Zeiten des Meisters, auch eine fremde Hand springt unzweifelhaft in die Augen. Alles an der Figur mit Ausnahme des Antlitzes, selbst die Hände, der Anzug, die tief herabreichende Schabracke, ist in der fleißig trocknen Art der früheren Hofporträtisten, wie Gonzalez, ausgeführt. Der Schecke hingegen, d. h. das allein unverdeckte Vorderteil und die Füße, ferner die ganze Landschaft wurde mit breitem, fetten Pinsel und in hellgrünlichem Ton frühestens um das Jahr 1640 neu darübergemalt. An der höher gerückten linken Vorderhand des Rosses ist ein pentimento, auch die Spur eines dunklen Pferdekopfs unter dem jetzigen hat man bemerkt. Außer den breiten Leinwandstreifen an beiden Seiten ist in der rechten Ecke ein viereckiges Stück angenäht, wo vielleicht ein Inschriftblatt gestanden hatte.

Das prächtige Tier, von Palomino einem Schwan verglichen,

[1] Elle est á cheval, vêtue de blanc, avec une fraise au cou, et un gardinfant. Elle a un petit chapeau garni de pierreries, avec des plumes et une aigrette. Elle était grasse, blanche et très-agréable: les yeux beaux, l'air doux et spirituel.

mit bis aufs Knie herabfallender und die Linien des Profils verschleiernder Mähne, geht im Schritt nach links, die Reiterin wendet sich um. Die Züge haben mit dem bekannten Kopf Henri IV keine Ähnlichkeit, sie artete mehr nach der Mutter. Das Antlitz ist äußerst licht und zart gemalt, im hellen Widerschein der breiten Tüllkrause. Die Hauptschönheit sind die großen braunen Augen, mit breitem Zwischenraum und Nasenabgang. Die ziemlich hohe Stirn wird von den zu einem feingekräuselten Schopf frisierten braunen Haaren freigelassen. Die Unterlippe ist etwas breit. Hinten weht eine weiße Feder. Die unten leicht geschwollenen Wangen kommen schon auf einem Pariser Stich von L. Gaultier vor, der sie als Prinzessin darstellt. Man sieht die Ärmel einer weißseidenen mit Silbersternen gestickten Jacke, ein ebensolcher hoher Kragen ist über dem schweren, nußbraunen, goldgestickten Reitkleid befestigt, das mit ihrer Namenchiffre bestickt ist. Es fällt bis zum Saum der Schabracke herab.

Die Fürstin reitet in behaglichem Schritt durch einen hügeligen sparsam mit Gebüsch und Unterholz bestandenen Jagdgrund, zu dessen hell silberiggrünlicher Haltung das weiße Roß gut stimmt. Der Vordergrund ist durch keinen Baum, keine Masse markiert. Rechts ein flacher Hügel, links eine abwärts gehende Schlucht, die Aussicht nach einem Wasser öffnend, daran ein Kirchlein mit Turm von vier Spitzen, eine Burg mit Warte, die nebelhaften Berge jenseits kaum von den Wolken zu unterscheiden. Das Kostüm würde freilich besser passen zu einem Ritt von ihrem Stadtschloß, durch die Calle mayor, nach dem Retiro.

Interessant ist eine kleine Wiederholung, die um das Jahr 1874 im Magazin der Uffizien zum Vorschein kam; wahrscheinlich war sie mit dem Reiterbild des Gemahls 1638 nach Florenz geschickt worden.

DAS REITERBILD DES PRINZEN

hat unter allen diesen Stücken von jeher die meisten Freunde gefunden, und mit Recht. Was nur an einer Schöpfung der Farbenkunst entzücken kann: Leben und Bewegung, allwaltendes Licht und Öffnung in die Ferne, Luft und Glanz, Massen und Kontraste, Geist der Handschrift und spielende Beherrschung der Technik, endlich Ungetrübtheit und Unberührtheit des Zustandes: alles vereinigt sich hier. Der siebenjährige Prinz sitzt auf dem hellbraunen Pony, so fest wie sein Erzeuger; den Kommandostab erhebt er wie ein künftiger D. Juan de Austria. Im Jahre 1642 ließ er ein Reiterregiment auf seine Kosten anwerben,

die „coronelía del príncipe“. Sein kleines Ungetüm, meint Palomino, gelüstet nach der Schlacht, siegesgewiß unter seinem Reiter! Die Rolle war hier kaum mehr Spielzeug als bei Vater und Großvater. Diesen Stab im Ernst zu schwenken, hatten Spaniens Könige längst verlernt. Das aus dem Rahmen herausspringende Rößlein rundet sich in der Verkürzung fast zur Kugel, umflattert von langer Mähne und Schweif.

Die Tracht ist besonders reich; breiter Federhut (chambergo), gestickter Kragen; das Dunkelgrün des Samts, das Weiß der Ärmel, das Rosa der Schärpe mit Goldstickerei verschiedener Art übersät; lange anschließende Lederstiefel. Durch den Kontrast mit der Landschaft ist daraus von allen Reiterbildnissen das schimmerndste, blendendste geworden. Es ist ein von bläulichen, weißglänzenden Wolken durchzogener, frischer Morgenhimmel im Frühling. Der blaugrüne Luftton geht durch Himmel und Gebirge, ohne eine trennende Note und klingt nach im Blau des Sattelbogens. Tal und Berge sind kahl, nur im Mittelpunkt sieht hinter sandigem Absturz eine dünnbewaldete Kuppe hervor. Aus den Tiefen steigt dünner Nebel auf, die Kämme aber umglänzt noch Schnee. Kein Baum bezeichnet den Vordergrund.

Auf diesem kühlen satten Grund stehen Pferd und Reiter mit ihrem braun, gelb, rot und dunkelgrünen Akkord. Der Goldglanz klingt wider in dem Silber von Wolken, Schnee und Nebel. Wie ein Seidengewebe von Metallfäden durchwirkt; wie ein Ständchen für Gitarre und Mandoline. Nur das Gesicht ist ganz weich und licht, mit dünner Farbe gemalt; der fest in die Ferne gerichtete Blick der dunklen Augen drückt die ruhige Wonne der wogenden Bewegung des Galopps aus. Die tiefe Stille der Natur und die vorübersausende, metallklirrende Gestalt gibt einen zweiten Kontrast. Als hätte der Schlag eines Magierstabes in der Einsamkeit und Stille der weiten Wildnis das Kind auf dem Rosse aus der Erde hervorgezaubert.

Dies Gemälde ist ein Paradigma des mittleren Stils, mehr als irgend eines geeignet einen Maßstab dessen zu geben, was er auf der Höhe seiner Kraft wollte und konnte. Patriotische Glorifikationen, die ihn als Koloristen über Rubens und Tizian stellen, werden hier verständlich. Glücklicherweise wurde es aus einem Guß und mit größter Sicherheit und Leichtigkeit ohne Schwanken gearbeitet und ist ganz, auch von ihm selbst, unberührt geblieben. Mit Neid wird jeder Maler die Dauer seiner Farben betrachten. Man wünschte sich Maler zu sein, um dies feine und dünne Gewebe auflösen zu können, wo auf hellem Grunde lange breite Pinselzüge die großen Flächen für den Einschlag mannigfaltiger, meist halbdeckender

Übermalungen anzetteln, die in allen Graden des Durchscheinenden bis zu den opaken „toques" die Lokalfarbe bald dämpfen und kühlen, bald entzünden, bald mit Glanzpunkten bestreuen[1].

OLIVARES

der alle jene Kriege ausgedacht hatte, wollte sich nun auch hoch zu Roß gemalt sehen, als Kavallerieführer! — obwohl er nie Pulver gerochen hatte.

Das in Spanien von jeher berühmte, von Dichtern besungene Reiterbild des „großen Protektors und Mäcenas" des Malers (hechura suya, wie ihn Palomino bei dieser Gelegenheit nennt), befand sich im achtzehnten Jahrhundert bei dem Marques von Ensenada, erst spät hat es Carl III für den Neuen Palast erworben. Durch eine freilich schwache Radierung von Goya (1778) wurde es allgemein bekannt. Cean Bermudez meint, der Maler habe sich hier besonders zusammengenommen (se esmeró); er hatte ein schwer zu übertreffendes Vorbild in dem Bildnis des Vorgängers des Conde Duque, des Herzogs von Lerma, den Rubens im Jahre 1603 ebenfalls in voller Rüstung zu Pferd gemalt hatte.

Der hochfahrende Minister wollte erscheinen in der Aktion des Feldherrn, der Tausenden den Weg der Ehre mit Gefährdung eignen Lebens zeigt. In reicher, golddamaszierter Rüstung, breitem Hut mit Federbusch, roter goldgestickter Schärpe, sprengt er, in korrekter Pesade, auf dem andalusischen Rotschimmel nach dem Hintergrunde zu. Er ist aus dem Wald gekommen an einem Punkte, wo sich der Blick über die weite Ebene öffnet, in der Reiterscharen bereits engagiert sind. Nun wendet er sich nach den Seinigen um, die er auffordert, in den Kampf einzugreifen, in der Richtung seines Kommandostabes. Aus der Ortschaft hinter dem Schlachtfeld steigen Rauchsäulen auf. Später fand man in ihnen ein Symbol der Feuersbrunst, die er zum Unheil Spaniens entfacht hatte. Quevedo sah ihn als Nero über dem brennenden Rom[2].

[1] Das Gemälde sah Palomino im Salon dorado (d. h. Salon de los Reinos) in Buen Retiro über dem Eingang, zu dessen Seiten sich die Reiterbilder der Eltern befanden (III, 332). Das kleine Bild in Dulwich College ist keine Skizze, sondern eine trübe alte Kopie, ohne Spur der Farben- und Lichtwirkung des Urbilds. Die beste Reproduktion (die gemalten eingeschlossen) ist das Schwarzkunstblatt von Richard Earlom, 1784 von Boydell herausgegeben. Eine größere Kopie war in der Salamanca-Sammlung und ist jetzt im Palast des Herzogs von Fernan Nuñez. Das Reiterbild in der Ermitage (426) stellt nicht D. Baltasar dar.

[2] Quevedo, à la muerte del C. D. Romance:

El que sobre ser lá causa
se gozó en ver nuestras penas,
como á Roma cuando ardía
vió Neron sobre Tarpeyo.

(Obras III, 485.)

Die Szene erinnert an die Schlachtstücke des Salon grande im Buen Retiro; José Leonardo hatte den Herzog von Feria fast in derselben Wendung dargestellt, dort begründet durch eine Meldung der Ordonnanz hinter ihm. Olivares, der Dilettant, schwärmte für den Krieg, nicht leben könne er ohne Krieg[1]. Nicht ohne Neid mag er jene von ihm selbst zusammengestellte Feldherrngalerie betrachtet haben, in der er sich vermißte. Schon bei jener Landung der Engländer in Cadiz (1625) hatte ihm der König den Titel eines Generals der Kavallerie von Spanien verliehen[2]. Am Vorabend des Krieges mit Frankreich hatte er durch den Basken Otayza vierhundert auserwählte Soldaten zusammengebracht, meist entlassene Offiziere, die unter die etwas junge Armee verteilt werden sollten. Bei ihrer Musterung an der Puerta del Sol sah man ein Banner mit Farben und Wappen der Guzman flattern. Diese Soldateska des Ministers behandelte die Residenz wie eine eroberte Stadt, also daß der Corregidor das Verbot des Waffentragens aufheben mußte. Im Jahre 1640 veranstaltete er zu Ehren seines wallonischen Regiments ein Soldatenbankett in Buen Retiro. Als zur Bekämpfung des katalonischen Aufstandes von den Großen des Hofes das Kronprinzenregiment geschaffen wurde, mobilisierte auch Olivares ein Bataillon und eine Schwadron hidalgos von seinem Anhang, die in der Schlacht bei Las Horcas am 7. Oktober 1642 „Wunder der Tapferkeit" verrichtete, freilich war der Rittmeister weit vom Schuß. Der Hofhistoriograph Virgilio Malvezzi, ein glatter Bologneser, hatte bereits geschrieben, „daß ihm keine von den Eigenschaften eines großen Generals fehle, ausgenommen die, daß er im Felde gewesen[3]".

Diese akademische Generalschaft und Theaterschlacht kann gegen das Bild verstimmen, der Carl V Tizians, dessen einsame Figur aus einer wirklichen Schlacht herausgenommen war, ist eine fatale Nachbarschaft. Dieser General ist ein Humbug, wie seine braunen Haare. Die Gewohnheiten des alternden Mannes waren nichts weniger als soldatisch. Seine Feinde spotteten über solch „heroischen Minister und großen Mann", der sich (wie in Barcelona 1632) versagen mußte, ein Schiff zu besteigen, weil er die Seekrankheit bekam[4]. Als sein Bildnis 1635 in der Calle mayor

---

[1] Nach Contarini sagte er einmal, che non può stare senza far guerra.

[2] Khevenhiller, Annales Ferdin. X, 1033.

[3] El Conde Duque para ser de los mayores Generales ninguna virtud le falta, y para que le confiesen todos que le vean, General, le falta soltanto no pelear en los ejércitos. Le excluye del nombre del gran soldado, mas el mandar en ellos le da el de Gran General. V. Malvezzi, Sucesos principales de la Monarquía Española en 1639. Madrid 1640.

[4] De esto se rien el Richelieu, y el Sueco, hartos de andar á mosquetazos. Y

zum Verkauf ausgestellt war, wurde es am hellen Tage von den Mozos mit Steinen beworfen[1], dasselbe geschah in Saragossa 1642.

Indes darf man an das Bild nicht mit solcher historischer Gelehrsamkeit herantreten: wüßte man nicht wer es ist, man würde ihn ohne Zweifel für einen authentischen General des großen Krieges, einen Führer von Eisenzentauren nehmen. Typen erhalten sich ja wie Namen, wenn Geist und Kraft längst dahin sind[2].

Das Bild ist dem des Königs absichtlich, pendantmäßig genähert, mit dem man es in Kopien zusammengestellt sieht. Die silberige Eiche ist um keine Note tiefer als Ferne und Himmel. Weiße Glanzlichter sind auf Wolken, Weißdornblüten, Brand und Kragen ausgeteilt.

Die Attitude von Pferd und Reiter war nicht Erfindung des Künstlers, sie stammt wohl aus Rubens' Schule. Ich erinnere an das Bildnis des Grafen von Arenbergh, der den Kommandostab aber in dem zurückgebogenen Arm hält; an die Skizze von Esaias van de Velde im Museum zu Rotterdam (217); beide sitzen besser zurückgelehnt. Denn unser Reiter macht keinen leichten Eindruck, das kommt außer von dem krummen Rücken, der dem Sitz etwas Hockendes gibt, von dem stark verkürzten Vorderteil des Pferdes, das gegen den Reiter zu sehr zurücktritt. Akten und Hofintrigen hatten aus dem elegantesten Reiter Sevillas diese Figur gemacht. Schmeichler nannten die gewölbten Schultern, nach dem Gil Blas einem Buckel ähnlich, „Schultern des Atlas der Monarchie[3]". Das merkwürdig übereinstimmende Reiterbildnis des Francesco Maria Balbi, im Palast Balbi zu Genua, von van Dyck, kann Velazquez bei seinem Besuch in Genua im Jahre 1629 gesehen haben.

Von unserm Reiterbild gibt es zwei kleinere Originalwiederholungen, in halber Lebensgröße. Die eine im Besitz des schottischen Lord Elgin, in Broomhall, Fifeshire, die andere in der Galerie zu Schleißheim. Die Umgebung zeigt eine frühere Anlage, während die Gruppe selbst nur darin abweicht, daß das Pferd in beiden ein Schimmel ist.

---

que piense ser heróico ministro y hombre grande no sabe sino de cosas muelles y flojas! Novoa in Docum. inéd, 69, 170.

[1] Si è detto che a un Ritratto del Conte, che teneva un pittore nella strada maggiore per vendere, fusser tirati sassi da ragazzi. Florent. Dep. v. 4. Aug. 1635.

[2] Le héros fait le geste de commandement avec naturel et simplicité, et de même qu'il va se battre franchement, sans rodomontade et sans emphase, de même l'artiste le peint sans déclamation etc. Charles Blanc.

[3] Calderon, Casa con dos puertas mala es de guardar I:

Con quien el peso reparte
de tanta máquina, bien
como Alcides con Atlante.

Der Abfall des Bergrückens, auf den der Reiter heraustritt, erscheint ziemlich steil, also daß der Prospekt der Ebene unmittelbar an die obere Kante des Hügels ansetzt. Der aufsteigende weiße Pulverqualm gibt den Grund für die Vorderhand des Pferdes.

Diese Anordnung war auch auf dem großen Bilde zuerst beabsichtigt. Man erkennt unter der gegenwärtigen Oberfläche noch die von rechts nach links absteigende Kontur des Bergrandes. Dann aber hat es dem Maler beliebt, einen Mittelgrund zu schaffen, indem er den Abfall des Hügels sanfter und für den Betrachter sichtbar machte, um zwischen dem kommandierenden General und dem Gefecht einen Übergang herzustellen. Auf der Mitte des Pfades abwärts sieht man den Kadaver eines Pferdes, und weiter einen galoppierenden, blasenden Trompeter; die kämpfenden Truppenmassen sind bedeutender.

Auch sonst sind einige Veränderungen bemerkbar. Statt der schweren Wolkenhaufen dort, die hier und da Sonnenblitze durchdringen, erscheint das Himmelblau von streifigen Schichten unterbrochen, die mit Flocken und Knäueln wechseln. Der Eichstamm zur rechten, dort von dünn und durchsichtig belaubten Zweigen umgeben, sendet hier kompakte Laubmassen aus bis über des Reiters Haupt.

Für das ältere Exemplar möchte man das schottische halten, das dunkler gehalten ist. Dies herrliche Bild steht wie wenige dem Farbengefühl der Venezianer nahe. Alle die es gesehn, sprechen begeistert von dem wunderbar bewegten Leben, der erstaunlichen Meisterschaft der Farbe und des Helldunkels, der Zeichnung des Rosses. „Was die Einzelausführung betrifft, so dürfte eine so glänzende Offenbarung künstlerischer Macht in so kleinem Raum schwerlich zu übertreffen sein“[1]. Selten ist der dem Velazquez eigene, unnachahmliche Lichtschimmer entzückender herausgekommen. Der tiefblaue Azur, von weißen lichtglänzenden Wolken durchschnitten, gibt den Grund für die von einem Sonnenblick beleuchtete Gestalt. Das Gold der damaszierten Zieraten der Rüstung, des Geschirrs, die Brokatstickerei an Satteldecke und Beinkleidern, die Blitze der Musketen, das alles funkelt wie ein Geschmeide von Gold, Diamanten und Edelsteinen.

Das dritte Exemplar kam im XVIII. Jahrhundert als Gaspar de Crayer aus der Mannheimer Galerie nach Schloß Schleißheim und wanderte von da, seit es Otto Mündler (1865) als Velazquez

[1] Athenæum 1876. I, 62. Waagen, Treasures, IV, 444. Of great life and animation of conception, admirable in keeping, and broad and masterly in execution. Größe 49“ zu 40“. Schleißheimer Bild 1,35 zu 1,14. Pradobild 3,13 zu 2,39.

erkannt hatte, in die Pinakothek zu München. Neuerdings ist es wieder an die alte Stelle zurückversetzt worden.

In der Richtung auf Ausschließung der Schatten und Kontraste ist er kaum je weiter gegangen. Er wollte einmal Ernst machen mit dem Licht der vollen Sonne eines spanischen Sommertags. Die dunkelste Partie ist der das Licht im Metallreflex ausstrahlende polierte Harnisch. Aber der Kopf hat dabei gewonnen: wer sich den Conde Duque nach dumpf gewordenen Schulbildern auch in der Farbe finster vorstellte, war überrascht durch die blauen Augen, die rötliche Gesichtsfarbe und den blonden Bart eines wahren Gothmann. —

Da dieser Schleißheim-Velazquez neuerdings auch von beachtenswerter Seite kurzerhand als „zweifellos eine sehr gute Kopie oder ein geschickter pastiche“ beiseite geschoben worden ist[1], so hat der Verfasser, um zu erfahren ob und wann er früher geträumt hatte, noch einmal im Jahre 1901 eine Fahrt nach dem Schloß Schleißheim daran gewandt, und an einem hellen Sommermittag eine halbe Stunde lang, auf einem Stuhl, davor gestanden. Aber noch deutlicher als vor jenem Orakelspruch aus Madrid, schien ihm diese Leinwand von all den zahlreichen alten Schulkopien und modernen Fälschungen die er inzwischen gesehen, durch einen Abgrund geschieden. Schon das schwierige Grundmotiv der koloristischen Änderung, hell auf hell, ist etwas das nicht gerade einem Kopisten einfällt. Und die kleinen Modifikationen sind auch solche wie sie nur einer macht, der ein selbsteigenes Ding im Kopf mit sich herumträgt. Z. B. das silbrige Riemenwerk auf dem Hinterteil des Pferds, das auch die breite weiße Fläche belebt. Ja, wer den Maler an seiner Staffelei, erfüllt von seiner Vision, beobachten möchte, der sollte sich diese Leinwand betrachten. Wie hier, mittels unaufhörlichen Wechsels fein nüancierter Werte, vom durchsichtigen Braun und satten Dunkelgrün bis zu dem (dominierenden) verschiedenartigen Weiß des Pulverdampfes, des Schimmels, der Wolken, im diffusen Licht, mit so unfehlbarer Sicherheit der Wirkung, durch so lockere und aufgelöste Striche und Punkte, eine solche marmorne Plastik dieser aus Boden und Rahmen illusorisch aufsteigenden Reiterfigur erreicht ist. Eine solche taschenspielerische Nachäffung wäre auch undenkbar in einer Zeit, wo man Velazquez weder kannte noch schätzte, denn das Bild wurde schon in alter Zeit unter einem andern Namen (als Crayer) erworben. Der Stein des Anstoßes ist wahrscheinlich

[1] Beruete, Velazquez p. 109. Beides widerspricht sich, und also auch dem „à non pas douter.“ *Neuere deutsche Kenner schließen sich Beruete an, halten das schottische Exemplar für das bessere und schreiben es Mazo zu.*

eben die Klarheit und Feinheit des kleinen Werks, das mit der herrschenden Vorstellung von genialisch-skizzenhaften Allüren nicht harmoniert.

Allerdings ist das Madrider Bild zur Zeit seiner ministeriellen Allmacht oft kopiert worden, zuweilen als Pendant des Königs. Solche Kopien, Skizzen genannt, finden sich z. B. in der Galerie von Hertford House, wo die Farbe des Originals gut getroffen ist, eine geringere in der Galerie von San Telmo.

Für die Zeitbestimmung des großen Bildes gibt das Alter des Mannes und der Stil Anhaltspunkte. Der Kopf hat noch nicht den gedunsenen Alterstypus, der schon in dem von Panneels nach Velazquez gestochenen Blatt (1638) auftritt. Nach Ton und Helldunkel könnte man das Gemälde sogar noch früher setzen als den um 1636 gemalten Prinzen, nicht allzuweit von der Feldherrngalerie von Buen Retiro[1].

DAS BILDNIS VON FRAGA

Seit dem Ausbruch der Empörung in Katalonien (9. Juni 1640) war der Wunsch laut geworden, der König möge sich nach dem Kriegsschauplatze begeben, um den Operationen durch seine Gegenwart Nachdruck zu verleihen. Er selbst sehnte sich danach. Seit der Schlacht von St. Quentin war kein spanischer König mehr im Felde gewesen. Die Not des zerfallenden Reichs, der Spott, der ihn mit seinem Schwager Ludwig XIII oder gar den Heldenfürsten des Zeitalters verglich, die Anspielungen der Kanzel und Bühne[2], das stürmische Verlangen des Volks, welches seine Abreise von Madrid für den letzten Rettungsanker hielt: alle diese Hebel hatten endlich selbst seinem eigner Entschließung entwöhnten Willen die Oberhand verschafft über den Dämon, der ahnte, daß diese Reise seinen Sturz bedeute. Unter dem Jubel der dichtgedrängten, „Victor“ schreienden, aber bis zum letzten Augenblick ungläubigen Menge war er Sonnabend den 26. April 1642 in einem mit sechs Maultieren bespannten Wagen und ungeheurem Gefolge von Buen Retiro abgefahren. Als er von den (meist kriegsgeübten) Soldaten begrüßt wurde, fühlte er, daß das noch eine andere Ausübung seines Amtes sei, als Bittschriften entgegen zu nehmen, „Miraremos“ zu sagen und unter die Konsulten zu setzen

---

[1] *Das Bildnis des Prinzen wird jetzt allgemein 1635 datiert, das des Olivares kurz vor 1634.*

[2] El soldado valiente á la vista de su Rey. Calderon, La esaltacion de la cruz III. Das Volk rief als er ausfuhr zur Wolfsjagd: Señor, cazad franceses, que son los lobos que tenemos.

„Yo el Rey“. Er schrieb der Königin, dies sei der glücklichste Augenblick seines Lebens.

Die Erwartungen wurden vorläufig getäuscht. Sein Vormund war ihm gefolgt; er wußte ihn in Saragossa einzuschließen, und der Kreislauf der Hoffeste begann von neuem, mit einem „Abgrund von Kosten“. Der König bekümmerte sich nicht um sein Heer, während Lamotte in Barcelona einzog und der Ruf „Espada se pierde“ zu seinen Ohren drang. Als Perpignan fiel, das mit Roussillon für immer verloren gegangen ist, weinte er, zusammen mit Olivares, der ihn bei der Überbringung der Hiobspost um Erlaubnis bat, sich zum Fenster hinauszustürzen. Als er später wirklich stürzte, versuchte der König sich zu eignem Handeln aufzuraffen. „Nur in einem Stück“, sagte er im Staatsrat (Januar 1643), „erkläre ich euch, daß ihr mir nicht in den Weg tretet, darin nämlich, daß ich entschlossen bin ins Feld zu ziehen und der erste zu sein in den Gefahren, mein Blut und Leben wagend für das Wohl meiner Vasallen, um ihre alte Kraft wiederzuerwecken, die sehr gesunken ist in den Ereignissen dieser Jahre[1].“

Auf dieser Reise nach Aragon begleitete ihn auch sein Maler. Man nahm schon damals gerne Künstler mit in die Kampagne, um Belagerungen und Schlachten zu skizzieren. Die Feste in Cuenca im Jahre 1642 malte Christoval Garcia; das Kastell von Pamplona Mazo. Im Jahre 1643 sandte er den Aragonesen Jusepe Martinez nach dem wiedergewonnenen Monzon, um die Belagerungswerke aufzunehmen. Diesem Manne verdanken wir einige Notizen über Velazquez’ damalige Beschäftigungen. „Ein Kavalier aus Saragossa bat ihn um ein Gemälde seiner zärtlich geliebten Tochter. Der Maler willigte ein und machte die Arbeit mit Vergnügen, so daß ein vortreffliches Bild entstand, mit einem Wort, es war seiner würdig. Nach Beendigung des Kopfes (es war eine Halbfigur) nahm er es, um die Dame nicht zu sehr zu bemühen, mit nach Hause, um es zu vollenden. Als er es aber zurückbrachte, erklärte das Mädchen, sie werde es um keinen Preis annehmen. Auf die Frage des Alten, warum? meinte sie, es mißfalle ihr zwar überhaupt (en todo), besonders aber, weil der Kragen (valona), den sie bei der Sitzung trug, mit feinsten flandrischen Spitzen besetzt gewesen sei.“ — Martinez benutzte die Gelegenheit, sich um den Titel eines „pintor del rey ad honorem“ zu bewerben, der ihm auch gewährt wurde, und zwar auf die Empfehlung des Velazquez, der, wenn man aus jenem Geschichtchen Schlüsse ziehen darf, wohl ohne Übertreibung sagen konnte, daß Martinez dort zu Lande der beste sei[2].

[1] Memorial histórico XVI, 27. Januar 1643.
[2] V. Carderera in der Ausgabe von dessen Discursos practicables S. 41, 132.

Während der Reise von 1644 malte Velazquez in Fraga das schon erwähnte Bildnis des Königs. Man hat ein Paket Rechnungen gefunden aus der Jornada de Aragon, die sich hierauf beziehen. Im Mai muß der Zimmermeister Pedro Colomo ein Fenster in das fensterlose Gemach des Hofmalers einsetzen, dann eine Staffelei herrichten (für zehn Realen), später, im Juli, eine Tür, „denn man konnte nicht hineinkommen". Das Kabinett (retrete) der königlichen Wohnung, wo die Aufnahme stattfand, war wie sich die Akten ausdrücken, nicht viel mehr als ein Schlotmantel (campana de chimenea), ohne Fußboden, die Fenster ohne Rahmen, die baufälligen Wände mußten gestützt werden, während der drei Sitzungen wurde Schilfgras ausgestreut. Die Zeit verkürzte S. M. der Zwerg El primo, der ebenfalls aufgenommen wurde. Sein Bildnis wurde mit dem des Gevatters sofort in Kisten gepackt und nach Madrid expediert[1]. Philipp trug den Anzug, in dem er sich seinem Heer als oberster Kriegsherr zu zeigen pflegte.

Der Figur merkt man es an, daß sie fern vom Alcazar entstanden ist. Sie ist freier als jene langen, schwarzen Depeschenempfänger, Symbole der Unerbittlichkeit, des Einerlei und der Langeweile der Etikette. Viel trägt dazu bei die Farbe: das Bild ist ganz Licht und Heiterkeit. Die Beine scheinen im Profil zu stehen, aber Oberkörper und Haupt wenden sich nach rechts, den weißen Kommandostab stemmt er gegen den Schenkel, die Linke hält den Hut, während der Ellbogen sich an das Degengefäß lehnt; dieser Arm, der sonst herabhängt, ist gebogen, so daß die Bewegung beider Arme fast parallel ist.

Die Linien des Gesichts des Neununddreißigjährigen sind kräftiger als bisher, die Farbe frischer. In der Kampagne mußte die von ihm sonst unzertrennliche golilla, deren Einführung er einst durch ein Fest gefeiert, dem breiten fallenden Spitzenkragen Platz machen. Die Hände sind weiß, im Einklang mit den weißen Ärmeln, dem hellsten Punkt im Ganzen: wohlgepflegte, königliche Hände, ohne Ringe, und keineswegs „verwaschen", wie man, unbekannt mit der Art des Malers, die Finger wenig durch Schatten zu markieren, gemeint hat. Das Bild paßt eben nicht zu dem herrschenden Geschmack. Man hat die Worte W. Burgers, der es „klar und fein wie der feinste Metsu" nannte[2], angeführt als Beweis der Unwahrscheinlichkeit, daß eine so beschaffene Malerei von Velazquez sein könne. Aber warum sollte er, der so verschiedene Saiten auf seiner Lyra hatte, nicht auch einmal, wenn er für eine liebende

[1] Die Aktenstücke sind im Anhang mitgeteilt.

[2] C'est clair et tendre comme le plus fin Metsu. Chef d'œuvre de couleur et de distinction.

Königin das Bild ihres im Felde weilenden Gatten malen sollte, ein ganz klares, farbenschönes Bild fertiggebracht haben?

Er trägt eine hellrote reiche Jacke mit hängenden Ärmeln, deren schmale Öffnung das Lederkoller sehn läßt. Von derselben Farbe und ebenfalls mit Stickereien bedeckt sind Hutfeder, Bandelier und Beinkleider. Das einzige Gold im Bilde ist das goldene Vließ. Alles übrige ist weiß: der Kragen, die Ärmel des Wams im „Perlton", mit den Spitzenmanschetten, der Spitzenbesatz an den Stiefeln, das silberne Degengefäß. Dies Weiß mit Rot läßt bekanntlich das Rot heller erscheinen: „Cameliarot". Nur der Hut ist schwarz, was zum Anzug nicht stimmt, und wohl eine Freiheit des Malers ist, der hier Weiß auf Weiß vermeiden wollte, und zu dem silberig roten Ganzen eine dunkle Stelle als Kontrast bedurfte. Das erstaunliche Relief ist erzielt durch die leere, dunkle, graue Fläche des Grundes und die in Gesicht und Figur verteilten braunen Schattenpunkte und Linien, welche Kragen, Arm und Hut markieren.

Begreiflich ist, wie grade dieses Bildnis, außer dem Reiterbild wohl das einzige, das Liebhaber der folgenden Zeit interessieren konnte, aus dem Palast verschwand. Palomino, der unter Philipp V schrieb, hat es noch gesehn; aber schon vor der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte es seinen Weg nach Paris gefunden. Wahrscheinlich kam es aus Bouchardons Nachlaß in die Sammlung Tronchin, von da in die Hände des Agenten des Königs Stanislaus, Desenfans, und endlich in die Dulwich-Galerie[1].

Das Bildnis von Fraga war die letzte Freude die Philipp seiner Königin gemacht hat. Sie sollte ihn nicht wiedersehn; es war in Madrid angekommen kurz vor ihrer tödlichen Erkrankung. Vor der Abreise auf den Kriegsschauplatz (1642) hatte der Monarch sie der Regierung vorgesetzt, als gobernodora. Ihr Auftreten in dieser schweren Zeit machte sie bald zum Abgott aller Stände. Als man das „Regiment des Prinzen" in Madrid formierte, besuchte sie selbst die Hauptwache; sie teilte den lässigen Hauptleuten etwas mit von ihrem Feuereifer, hielt Ansprachen an die

---

[1] Im Katalog der Versteigerung François Tronchin von 1798 heißt es: Il tient beaucoup de van Dyck. Il est peint avec une naiveté, une légèreté et une fraîcheur de couleur admirable. La vérité et l'effet y sont au plus haut point. Il vient du célèbre Bouchardon. Eine alte Kopie, die aus der Sammlung Sebastian Martinez in Cadiz stammte und in die Galerie Salamanca überging, bei deren Verkauf (1867) sie 71000 Francs erzielte, erschien auf der Pariser Ausstellung von 1874 und befand sich später auf dem Landgut der Besitzerin, Mrs. Lyne Stephens, einer früheren Tänzerin, in Lynford Hall in Norfolk. *Das Bild in Dulwich gilt jetzt als Werkstatt-Wiederholung von Mazo. Das Original, aus dem Nachlaß des Herzogs von Parma, in der Sammlung Frick zu New-York (1,35 zu 0,98).*

Soldaten. Als ein Kaufmann, der 10000 Dukaten Kriegsunterstützung spenden sollte, hingerissen von ihrer Gegenwart, 50000 zeichnete, und sie ihm bewegt gedankt, gab ihr die Gräfin Olivares einen lauten Verweis, „so gütiger Worte dürfe sie sich gegen einen Vasallen nicht bedienen!“ Isabella antwortete: „Die Könige und Königinnen, meine Vorfahren, haben diese Monarchie durch Courtoisie gegründet, die Unhöflichkeiten, deren Ihr und Euer Gemahl sich bedienen, treiben sie ihrem Verderben entgegen.“ Männliche Begriffe zeigte sie von fürstlichen Pflichten, als sie ihrem Sohne die Begnadigung eines Mörders abschlug, seines Kutschers. „Sohn,“ sagte sie, „in allen Stücken wünsche ich Euch zu Gefallen zu sein, aber in keinem Stück kann ich es mehr, als indem ich sorge, daß Gerechtigkeit geübt wird. Und wenn Ihr König sein werdet, darf Euch nichts höher stehn als Gerechtigkeit, das wird Euch und dem Reich Segen bringen.“ Sie hatte dem König mehr als einmal zur Entlassung des Unglücksministers geraten.

„Die starke, die mutige, die gottesfürchtige Isabella (es sind Worte Bossuets) verdankte einen Teil ihres Ruhms dem Unglück Spaniens, dessen Heilung sie in jenem Eifer, in jenen Ratschlägen fand, die Große und Volk neu belebten, ja, wenn man es sagen darf, selbst den König!“ Drei Tage nach dem Sturz des Ministers, bei einem Besuch in den Descalzas, sagte Philipp zu Sor Margarita: „Empfehlt Gott meinen privado, daß er ihm Erleuchtung schenke zur Regierung.“ — Wer ist es? — „Meine privado ist die Königin.“

Aber die Anstrengungen hatten ihr eine schwere Krankheit zugezogen. Sie ahnte ihr Ende. Als der Prior des Escorial sie zum Besuch der neuerdings erweiterten Gärten einlud, sagte sie: „Venirò ma non a vedere.“ Der König sandte ihr von Saragossa einen Demantschmuck mit der Versicherung, „er achte ihre Gesundheit und ihr Leben höher als seine Reiche“. „Er solle nicht kommen,“ ließ sie ihm sagen, „damit das katalonische Unternehmen nicht gefährdet werde,“ und fügte hinzu: „Nun bin ich der Liebe des Königs versichert; aber diesen Schmuck werde ich nicht tragen; nur im Tod wird er mich wiedersehn.“ Wir lesen, daß die Ärzte am 2. Oktober nach einer stundenlangen Beratung zum sechsten Male in der Verordnung eines Aderlasses sich vereinigten! Sie starb am sechsten. Ein Gesandter sagte von ihr: „Sie verband mit der höchsten Staatsklugheit (prudenza) eine unsägliche Güte; sie ließ ihre Tugenden leuchten durch Freundlichkeit und Wohlwollen, die über die herkömmliche Sitte spanischer Fürsten hinausgingen, und eine herzliche Liebe in allen erweckten die ihr nahetraten.“[1]

[1] So schreibt am 6. Oktober 1644 der Venezianer Niccolò Sagredo.

KÖNIGSBILDER

In der Galerie des Herzogs von Hamilton, premier peer of Scotland, in Hamilton Castle, befand sich eine Figur Philipps, die die so seltene Signatur des Malers trug, auf einer Depesche in der Rechten des Monarchen:

Señor:
Diego Velazquez
Pintor de V. Mgd.
1636.[1]

Das Gemälde soll der General Desolle einst aus dem Palast von Madrid entführt haben. Obwohl acht Jahre früher gemalt als das Bild von Fraga, scheint es nach der Malweise viel später, ja es würde wahrscheinlich zu den letzten Erzeugnissen seines Pinsels gerechnet werden, wenn nicht der König in jugendlich schlanker Figur erschiene, und die Jahreszahl 1636 auf dem Brief stände. Flüchtiger gemalt als irgendein anderes Konterfei des Monarchen, überhaupt als wild skizzierter borron ohnegleichen, kommt es aus einer Zeit, wo der Maler noch nicht lange die Strenge seiner ersten Jahre abgestreift hatte. Dies ist so auffallend, daß ein Biograph (Armstrong) es dem Meister abgesprochen und für ein Machwerk seines Schülers Mazo erklärt hat. Dies Urteil steht aber vereinzelt: meist ist es außerordentlich erhoben worden. Für Engländer besaß es einen besonderen Reiz durch den Anklang an das breit dekorative Traktament ihrer eignen Porträtisten. Maler haben seine Technik als unergründlich geheimnisvoll geschildert.

Burnet erzählt wie er einst mit William Simson in Hamilton Castle diese Leinwand sah, und wie beide gleichzeitig ausriefen: Raeburn! So kam es, daß das Bild, als die Gläubiger des Herzogs die Galerie Hamilton unter den Hammer brachten, bei Christie & Manson für die Summe von 6000 Guineen, von der National Gallery, gegen den Louvre und Amerika erstritten ward: Es war der höchste Preis, den bis dahin ein Velazquez erreicht hatte. Es gilt als Paradigma des Impressionismus und seines Pioniers, Velazquez, obwohl man sich gestehn sollte, daß Figuren wie die in Dorchester House und Dulwich eine viel bestimmtere und reichere Impression von Philipps Persönlichkeit geben.

Allerdings wird man sich bei näherer Prüfung überzeugen, daß es absolut eigenhändig ist. Wem sonst wäre diese Sicherheit der Hand zuzutrauen, in dem zart und verschmolzen, fast schattenlos

[1] *Die Jahreszahl hat nur der Verfasser gelesen. Das Bild wird jetzt in den Anfang der dreißiger Jahre gesetzt.*

gemalten Gesicht, umrahmt von seidenweichen goldblonden Haaren; diese weißen kritzlichen Tupfen, nachlässig ausgesät auf dem toten Braun des Rocks, die den Eindruck der Silberbrokatstickerei mit einem Nichts so täuschend wiedergeben. Aber dem Ganzen fehlt die Harmonie. Ohne Modellierung und Rundung, ohne Haltung und Schwerpunkt. Eine steife schlaffe Gestalt, die mehr in der Luft zu hängen scheint, als zu stehn, wie eine ausgestopfte Puppe. Der Kopf in den purpurnen Vorhang mehr einsinkend als heraustretend, trotz der Nachhilfe dunkler Retuschen. Das alles erklärt sich nun aber auf die einfachste Weise.

Dieser Philipp der Nationalgalerie ist gar kein Beispiel eines besonderen Stils. Velazquez selbst würde gelacht haben, wenn man dies Aggregat von Experimenten für ein fertiges, präsentables Bild genommen hätte. Es ist eine Studie, eine Folge von Studien, nach dem Leben aufgefangen in kurzen Augenblicken, bestimmt ihm bei Herstellung eines oder mehrerer Porträts Dienste zu tun. Da die Skizze dem König gefiel, wie sie ja ohne Zweifel durch ihre Unmittelbarkeit, besonders für den Mann von Metier interessant genug ist, so hat er ihr dann nachträglich eine Art von Existenz gegeben.

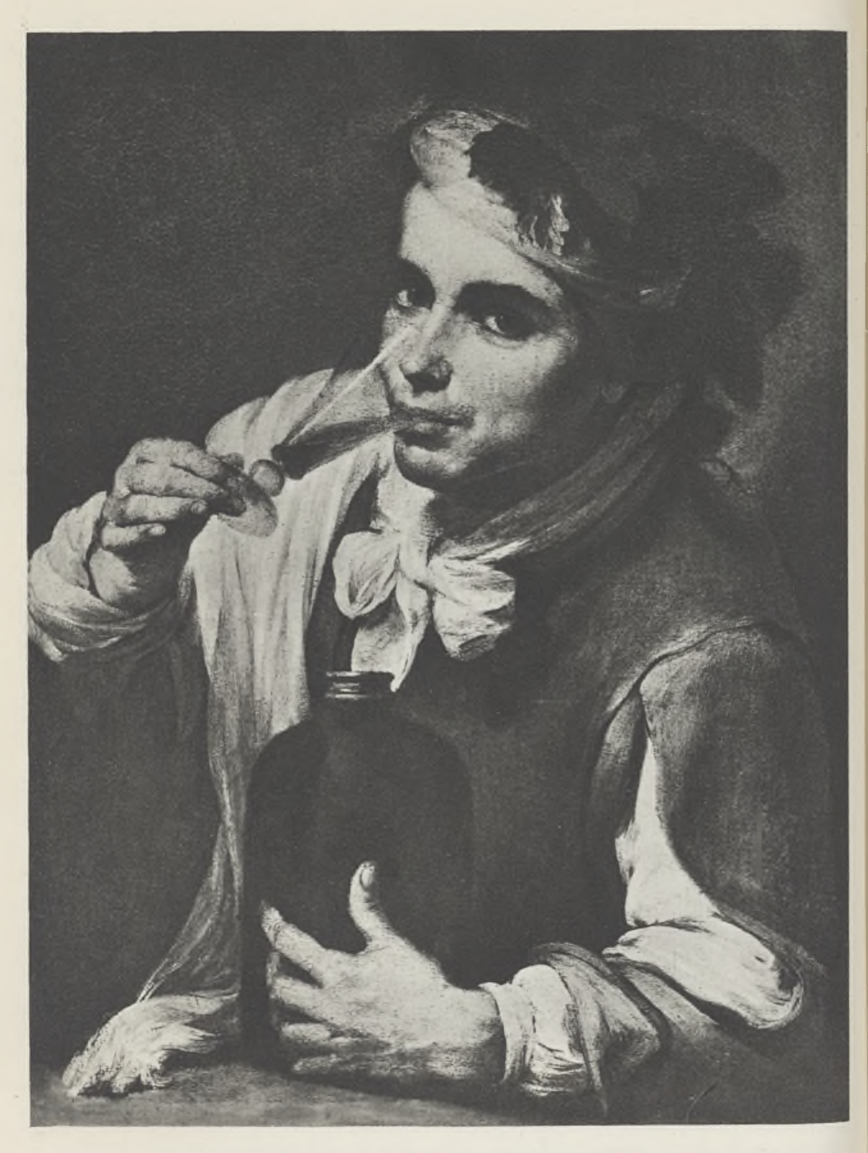
Das Bild ist lehrreich, weil es eine Vorstellung gibt wie solche ersten Studien eines Koloristen gegenüber dem Leben aussehn. Sie werden immer etwas vom Versuch haben, etwas Tastendes, Zerfahrenes; denn hier ringt der Künstler noch mit der Natur, die ihm von Fall zu Fall immer neue Probleme stellt. Ein schlagendes Beispiel besaß man einst in Tizians Skizzen, die er in seinem Atelier bewahrt hatte und die aus dem Barbarigopalast nach Padua gekommen waren.

Dagegen beruht der spätere (dritte) Stil des Velazquez grade auf der vollendeten Beherrschung des Modells, dessen Form und Bau er ebenso auswendig weiß wie die technischen Mittel ihm beizukommen. Daher die Unfehlbarkeit der Hand, die Einheit von Guß und Ton, das summarische Verfahren, das dem Komplizierten in der Form mit dem Einfachsten im Strich gerecht wird.

Wie derselbe Philipp zu derselben Zeit sich ausnahm, wenn er ihn in der Hand behielt, kann man vergleichen in dem Kniestück der kaiserlichen Galerie in Wien (1632), und in der Figur der Ermitage (Nr. 419, 2,01 zu 1,2). In jenem männlich festen, lebhaften Kopf klingt noch die plastische Art der zwanziger Jahre nach; das tiefe umgebende Purpurrot des Vorhangs gibt dem hellen Teint einen perlgrauen Schimmer. Von dem andern, das aus der Sammlung König Wilhelms von Holland für 38815 Gulden erworben wurde, wird bezeugt, daß es einst, im Haag, van Dyck



Murillo: Mädchen am Fenster. (Las Gallegas.) Philadelphia, Sammlung Widener.



Murillo: Der trinkende Junge. London, Nationalgalerie.

in Schatten stellte. „Ich blieb wie angewurzelt vor diesen Figuren (die andere war Olivares) stehn, die gleichsam von der Leinwand abgehoben schienen[1].“

Einen gemischten, von dem Londoner sehr verschiedenen Eindruck machte das Bildnis in Hamptoncourt. Dort der erste formlose Wurf unverschleiert; hier die Konzeption unter einer Schicht minderwertiger Zutaten verborgen. Sein Ursprung zwar wäre vertrauenerweckend. Es wurde 1638 nebst dem der Königin an deren Schwester Henriette gesandt. Aber wer würde nicht sogleich stutzig angesichts dieses erbarmungswürdigen Löwen unter dem Tisch, auf dem eine Theaterkrone, ein Helm prangen? Bei längerem Verweilen scheinen solche Zusätze abzufallen, man sieht darunter den wohlbekannten königlichen Schemen auf einfachem grauen Grund an dem kahlen Tisch ... Hatte er seine Skizze für den Geschmack der nordischen Barbaren zurichten lassen? —

Der Schrecken des Velazquezkritikers sind ohne Zweifel seine Philippe (einschließlich Gemahlin, Sohn und Minister.) Curtis' Katalog zählt 34 leidlich garantierte Hauptnummern des Königs, ohne die 25 aus Galerie- und Auktionsverzeichnissen angehängten. Die Frage, Original oder Kopie? liegt nicht so einfach. Oft ist es schwer aus dem Sic et Non herauszukommen. Der erste Eindruck ist in der Regel ungünstig. Soll man dem Meister so gleichgültige, ja mittelmäßige Sachen aufbürden? Oft sind ja sehr einnehmende Stücke, die man bedauern würde zu verlieren, wegen einzelner weit geringerer Schwächen angezweifelt worden; so neuerdings der Admiral Pulido, Quevedo, der Olivares in Schleißheim, der Barbarossa. Warum wird hier mit zweierlei Maß gemessen? Freilich sind jene oft sehr gut beglaubigt. Der Meister hatte sein Monopol; auch die für fremde Höfe als Geschenk bestimmten Bildnisse hatte er zu liefern. Wie sollte er, bei seiner bequemen Art, nicht der Langeweile so einförmiger Aufgaben unterlegen sein, und, besonders bei Versandstücken sich's leicht gemacht haben? Über den Gepflogenheiten seines Ateliers liegt ein Schleier. Gewiß hat er sich der Hilfe von Schülern bedient, aber diese wußten ihm seine Art abzusehn, auch den Ton und die flotte Touche. Die Arbeit geschah angesichts von Originalen, unter seinen Augen, über seinen Umrissen, mit seiner Nachhilfe. Aus dieser Verwebung echter Elemente mit minderwertiger Mache erklärt sich ebenso ihre augenfällige Langweiligkeit, wie jener Schatten von Authentie: Es gibt eben niemand, auf den man sie abschieben könnte.

---

[1] Kunstblatt 1839. S. 158f.

PRINZ BALTASAR CARLOS

Zu den Gestalten, die auch nur durch die Kunst noch über dem dunklen Strom des Vergessens schweben, gehört der Knabe Baltasar, Sohn Philipps IV und der Elisabeth von Bourbon, Enkel des großen Heinrich von Navarra.

Velazquez war noch in Rom, als die Nachricht von der langersehnten Geburt eines Prinzen von Spanien (17. Oktober 1629) eintraf. Bisher hatte die Königin nur Töchter, und meist nicht lebensfähige (vier) geboren. „Der König, schreibt Khevenhiller (XI, 583) hat sich darüber so freundlich und kontent erzeigt, daß er alle Türen öffnen, und jedermann dergestalt hinein gelassen, daß auch die gemeinen Sesselträger und Kuchel-Buben Ihro Majestät in Ihren innersten Gemächern Glück gewünscht und die Hand zu küssen begehrt, und solches allergnädigst erlangt." Ein Koch kam mit beschmiertem Gesicht und Löffel unter dem Arm hereingestürzt, und rief: „Alegria, Philipete!" Den Römern verkündigten viertägige Festlichkeiten, daß der Krone und dem Thron beider Welten nach zehn Jahren ein Erbe geschenkt sei. Feuerwerk und Mörsergeknall, Komödien und Konzerte, Almosen an die Gefängnisse und Bettelklöster, Gold und Silber unter das Volk ausgestreut, dreifaches Rennen von Berberhengsten und Büffeln von der Porta del popolo durch die Via del Babuino nach dem Palast Monaldeschi.

Der Maler, damals vielleicht Zuschauer von einem Balkon dieses Palastes, sollte den Prinzen nun von Jahr zu Jahr mit der Palette begleiten. Eine lange Reihe aufsteigender Figuren vom zweiten bis zum sechzehnten Jahre; ein Idyll von Elternglück und Hoffnung, aber wie umflort durch die Erinnerung an sein Los, diesen Lebensmorgen ohne Tag. Es war ein muntrer, anstelliger, aufgeweckter Knabe, eine Erquickung fürs Auge unter so vielen blutarmen, trüben Masken. Was für eine Unerschöpflichkeit wechselnder Erscheinung liegt doch in einem Menschen, auch dem unbedeutendsten, wenn der Zauberstab der Kunst sie weckt! Künstler, denen eine Fülle hervorragender Personen als Stoff gegeben war, haben nur monotone Wiederholungen daraus gemacht: hier entfaltet sich das Einförmige zu einer kleinen Welt immer neuer, fesselnder Gestalten.

Don Baltasar war ein kräftiges, rasch sich entwickelndes Kind. „Schreiben Sie Ihren Hoheiten," trug seine Hofmeisterin, die Gräfin Olivares zehn Tage nach der Geburt dem savoyischen Minister auf, „daß Dieselben hier einen sehr hitzigen und tapfern Vetter bekommen haben[1]." —

[1] Escrívalo V. S. à sus altezas, que aquí tienen un pariente muy colérico y bizarro. 27. Nov. 1629.

DAS KIND. Als am 7. März 1632 in S. Geronimo del Prado dem Prinzen von den Infanten, dem Klerus, Adel und den Städten Kastiliens gehuldigt wurde, hatte er vier Stunden lang in seinem geschlossenen Stühlchen fest und grade gestanden, ohne zu weinen, einzuschlafen oder eine unpassende Geberde zu machen. Von diesem frühen Beweis althispanischer Haltung berichteten Diplomaten. Die Zeremonie schildert Calderon in „La banda y la flor.“ Velazquez hat dies Kircheninnere, vielleicht für deren Darstellung, skizziert.

Nach Cean malte Velazquez das Kind im Jahr nach seiner Rückkehr aus Rom, in einem Aktenstück von 1634 wird ihm ein solches Bildnis in Rechnung geschrieben[1]. Aus derselben Zeit stammt das Gemälde aus Castle Howard[2], früher „der Prinz von Parma“ genannt und Correggio zugeschrieben. Vielleicht kam es aus Parma in die Orleansgalerie. Waagen hat es zuerst als Velazquez erkannt[3].

Es war ein Einfall kindisch glücklicher Eltern, an deren Freude der Kammermaler gerne teilnahm. Wie denn der Knabe ihm sehr zugetan gewesen sein soll. Er steht etwas rückwärts, in seinem langen, kegelförmigen, dunkelgrünen, goldgestickten Kinderröckchen. Ein blondes Köpfchen mit dünnem Flachshaar, an den Schläfen leicht gelockt; das Gesicht in weichem Licht, nur die braunen Kugeln der Augen, die er von der Mutter hatte, bringen etwas Kraft und Leben in das zarte Eirund, obwohl ein Blick noch nicht da ist. Dieser Embryo eines Menschengesichts sitzt auf einem gestickten Kragen, darunter sieht als erster Keim der Rüstung, statt des Geiferlätzchens, eine stählerne Brustplatte hervor. Die Linke ruht am Kinderdegen, aber die Rechte packt den Kommandostab mit Thronerbengriff, wenn er ihm auch vorläufig erst als Gehstock dient; seine erste königliche Leistung war ja strammes Stehen.

Dies blonde, schimmernde Püppchen schwimmt in einer Flut prächtigen Königrots: oben Purpurvorhang, dahinter die dunklere Note der Tapete, Scharlachteppich mit schwarzen Blumen; darauf das rote Kissen für den schwarzen Samthut mit Goldstoffband und weißer Straußenfeder. An ihm selbst ist rot nur die Schärpe.

Zwei Schritt weiter vorwärts marschiert ein Zwerg, in ebenfalls

---

[1] Documentos inéd. T. 55 S. 621: un retrato del principe nuestro señor.

[2] *Jetzt in Boston, Museum of Fine Arts. Wird allgemein um 1631—32 angesetzt.*

[3] In my opinion, judging from conception, colouring and treatment, an admirable picture by Velazquez. Treasures III, 323. Waagen war damals noch nicht in Spanien gewesen.

dunkelgrünem Rock mit großer weißer Schürze. Er ermuntert den Gebieter zum Nachfolgen durch eine silberne Schelle, die er wie einen Heroldstab vorträgt, und durch einen Apfel. Jetzt wendet er den dicken Kopf zurück, denn Seine Hoheit hat zu überhören geruht, wenigstens behauptet sie der Verlockung der Musik gegenüber ihre apathische Würde. Dieser Leibhund in Menschengestalt trägt einen ausgearteten Kinderkopf, mit stierartig vordringender Stirn, Glotzaugen, kurzer Stülpnase und wulstigen Lippen; braune Schatten geben starkes Relief. So war der Geschmack in der Wahl gleichaltrigen Umgangs. Wenn ihn die Olivares mit in ihren Garten nahmen, wurden Gassenjungen zur Unterhaltung hergeholt.

Dieselbe Kindergestalt, aber in hellgrau seidenem, silbergestickten Kleidchen sieht man allein in einem Bild aus der Standish Gallery (1853), jetzt mit noch zwei andern Bildnissen des Prinzen in Hertford House (46“ zu 37½“)[1]. Das Rot ist aus der Umgebung weggenommen. Um der hellen Figur einen ganz dunklen Grund zu verschaffen, ist die rechte Hälfte des bis auf den Teppich herabfallenden Vorhangs aufgezogen. Dieser Vorhang, das große goldgestickte Kissen mit dem Federhut, all der steife Pomp macht mit dem stupiden Wesen des kleinen Manns ein drolliges Ganze[2].

DER KLEINE REITER. Olivares und seine Frau, besorgt von der Modellierung dieses weichen Kindertons fremde Hände fernzuhalten, widmeten sich eifrig der standesgemäßen Erziehung. Abends unterhielt er das Kind in jenem Hühnerhaus, aus dem Buen Retiro wurde. Man denke sich die gewichtige Figur, mit den krummen Schultern, dem dicken unheimlichen Kopf unter der fuchsigen Perücke als Kinderspaßmacher! Im fünften Jahre konnte es bereits Gesandten in der Audienz die ihm von der buckligen Dame gelehrten Antworten ohne Anstoß hersagen.

Der Enkel Heinrichs IV zeigte eine frühe Leichtigkeit für ritterliche Übungen. Der Vater erkannte mit Wonne sein Ebenbild.

---

[1] Holzschnitt im Art Journal 1852, S. 361. Erreichte 1,680 £. The fortunate possessor will have added to his gallery a specimen such as the Queen of Spain only can furnish the means of rivalling when she shall break up the Museum at Madrid. Ford im Athenæum 1853. I, 710.

[2] Waagen: This picture has a marvellous charm. The conception is highly animated, the delicate flesh-tones positively luminous, and the careful execution of every part unusually sustained. Treasures, IV, 80f. There is a quaintness about the whole picture, from the discrepancy between the age of the child, and the costume which is pleasantly old-fashioned. George Scharf, Manchester Exhibition 81. *Wird jetzt 1632 datiert, ist jedenfalls später als das Bostoner Bild.* — Der kleine Kopf im Rijksmuseum zu Amsterdam (Nr. 541. 31 zu 24), 1828 für 31 Gulden ersteigert, mit gelber Farbe und fettem Pinsel skizziert, scheint eine Studie nach dem Leben, nicht von Velazquez.

Er schrieb öfter dem Bruder Ferdinand von diesen so schön aufkeimenden Gaben seines Erben, und der Oheim sandte ermunternde Geschenke; z. B. 1633, aus der Lombardei, eine Rüstung, zwei Zwergwindhunde (galguillos enanos), „die in ihrer Livree in Feld und Salon sich famos machten", und einen Ponyhengst, der auch zur Züchtung dienen könne. „Es ist ein kleiner Satan (diablillo), und man muß ihm die Zügel ordentlich anziehn und vorher ein halb Dutzend Gertenhiebe geben, damit er Angst bekommt, sonst wird er übel aufspielen (malos abrazos); dann aber geht er wie ein Hündchen." Vielleicht ist dies derselbe Pony, auf dem man den Prinzen in der folgenden Szene seine ersten Probestücke in der hohen Schule ausführen sieht. Kinder zu Pferd waren besonders in Andalusien etwas ganz Gewöhnliches. Im Guzman de Alfarache lesen wir, daß man in Cordoba, Sevilla, Xeres die Kinder aus der Wiege aufs Pferd bringt[1].

Zwei Skizzen zeigen Don Baltasar als Elementarschüler der gineta, in der Reitbahn; beide in englischen Sammlungen. Die erste, kleinere, aber figurenreichere und vorzüglichere gehört Sir Richard Wallace. Sie ist wohl als „recuerdo" seines ersten Specimens im „Schulen über der Erde" gemalt worden. Im Grund der Bahn die kahle Wand eines Hauses, vielleicht des Marstalls am Palastplatz mit turmartiger Spitze, Taubenschlag; Balkon; darauf zwei Damen und ein Zwerg. Unten an der Wand stehen etwa zehn Figuren aufgereiht, zwei zu Pferd, in der Mitte ein Ding wie eine große rote Sänfte. Rechts eine schmale Bahn zwischen Bretterschranken mit Zuschauern, ein Reiter gefolgt von seinem Staffier. Ganz vorn links, als Hauptfigur, und allein aus dem Schattenhaften der übrigen zu voller Körperlichkeit geführt, der vierjährige Prinz auf dem dicken Ponyrappen, in bestem Anschluß, eine richtige Pesade ausführend. In schwarzem Wämschen und Hut mit großem weiten Federbusch, Stirn und Augen beschattend, rosa Schärpe, den Arm in der Hüfte, wendet er sich triumphierend um. „Très crânement, meint W. Burger, ganz wie ein sehr großer Mann: calme sur un cheval fougueux." Vor ihm, zur Linken, steht der alte hagere Stallmeister und ein dünner Zwerg mit der langen Reitpeitsche (?), noch ein dicker von derselben Statur hinter dem Pferd, dem sie die Hilfen und Winke zu geben haben. Zur Erweiterung des Raums nach vorn steht rechts in der Ecke noch ein

[1] En toda la mayor parte del Andalucia, como Sevilla, Córdoba, Xerez de la Frontera, sacan los niños (como dicen) de las cunas á los caballos, de manera que se acostumbra en otras partes á dárselos de caña; y es cosa de admiracion ver en tan tiernas edades tan duros aceros y tanta destreza, porque hacerles mal tienen por su ordinario ejercicio. I,. 1,8.

Kavalier nach hinten gewandt. Über dem Zwerg linker Hand eine Kutsche, über deren Deckel ein Lakei sich lehnt.

Alle diese und noch mehr Figuren sind in durchsichtigem Grau, wie Schatten, mit wenigen Strichen hingesetzt, mit schwarz und weiß ist fast alles bestritten. Mit weniger Körper kann ein Maler seine Intention nicht in Farbe übertragen. Wand, Boden, Himmel sind nicht viel unterschieden. Es ist wie ein Blick in die Dunkelkammer und deren bewegliche Schatten, oder wie bei photographischen Ansichten Passanten herauskommen. Der Reiter löst sich in dieser luftigen Gesellschaft desto massiver ab. Man wähnt sich in den inneren Raum des malerischen Sensoriums versetzt. „Es drückt auf wunderbare Weise des Meisters Talent aus[1].“

Diese Komposition ist einige Jahre später wieder aufgenommen und in größerem Maßstab (57“ zu 83“), mit Veränderungen noch einmal skizziert worden. Der Prinz reitet einen Schecken. Diesmal sind beide Eltern auf den Balkon der roten „caballerizas“ mit grauem Ziegeldach herausgetreten; man unterscheidet deutlich die Züge und das Kostüm Philipps in schwarzem Wams, Federhut und Lederstiefeln, Isabella in Begleitung ihrer kleinen Infantin, in der Mitte hinter ihnen zwei Damen, eine in Klostertracht. Neben dem alten Stallmeister steht jetzt Olivares, den Hut in der Linken, mit weißer Schärpe, Hose, Strümpfen und Schuhen: er fungiert hier als „cavallerizo mayor“ des Prinzen; der Walter der Reitbahn tritt auf ihn zu und überreicht eine Lanze; dahinter ein Kahlkopf mit großen abstehenden Ohren, weißer Halskrause, in unterwürfiger Stellung. Alle wieder schemenhaft und doch kenntlich hingehaucht; in mehreren Entfernungen nach der Tiefe deutlich abgetönt. Hätte doch Velazquez mehr solche Bildchen erdacht und ausgeführt, die spanische Schule würde Kabinettstücke haben, die den Vergleich mit niemanden zu scheuen brauchten.

Dies Bild kam aus der Sammlung Welbore Ellis Agar 1806 an den Earl Grosvenor. Ist es das zu Palominos Zeit im Besitz des Neffen des Conde Duque, Marques de Heliche befindliche, hoch-

[1] Exprime à merveille le talent du maître (W. Burger). Wilkie sah ein solches Bild im Jahre 1828 bei José Madrazo, dem Direktor der Galerie, der auch Geschäfte machte. Signor Madrazo, another painter who deals — which Lopez does not, has in his house three fine specimens ... a duplicate of the Velazquez of Earl Grosvenor's of the little Infante Don Balthasar on horseback in court-yard etc. Cunningham, Life of Wilkie II, 496. 28. Jan. 1928. Woodburn kaufte es dann auf seine Empfehlung für Samuel Rogers, den Dichter, aus dessen Sammlung es Lord Hertford für £ 1270, 10 sh. erwarb. Größe 51“ zu 40“. Der Verfasser des *(früheren)* Madrider Katalogs, der beide Skizzen nach der Angabe von Ch. Blanc für Wiederholungen des großen Reiterbilds hält, weiß ganz gewiß (de seguro S. 610), daß es Kopien sind.

geschätzte Gemälde? Nach seinen Worten würde man an eine viel größere Leinwand denken[1]. In der Tat wäre aus diesem Embryo ein herrliches Bild zu machen gewesen. Es ist ein Vorspiel der Meninas und ein Gegenstück in freier Luft zu jenem Zimmerstück[2].

Das große Reiterbild des galoppierenden Knaben führt uns das Resultat der Erziehung des Herzog-Stallmeisters vor.

DER KLEINE WAIDMANN. Wir erfuhren schon, wie der sechsjährige Prinz es dahin gebracht hatte, neben Vater und Oheim in stilgemäßem Jägerkostüm und keckem Jägeranstand gemalt zu werden, zwischen seinen Jagdhunden (Band I, Abbildung 23)[3]. Aus dem zarten runden Kindskopf ist bereits ein frischer derber Knabe geworden, die Züge zu ihrem Vorteil verändert durch die stählende Aufregung des Reviers und seiner wilden Schluchten, im scharfen Luftzug der Sierra. Wer dies trotzig-mutige Männlein sah, mußte meinen, der alte Stamm habe sich verjüngt. Die Mischung mit französischem Blut hatte schon bei dem Großvater bessere Resultate ergeben als mit dem naheverwandten. Don Baltasar artete nach seiner bourbonischen Mutter, deren lebhaftes Temperament, dunkle Augen und regelmäßig gebildeten Mund man in ihm wiedererkannte. Daß die Jägerei diesmal kein bloßer Maskenscherz war, dafür liefert die Hofchronik Beweise. Im neunten Jahre hat der Prinz Probestücke abgelegt, um die ihn ein Alter beneiden konnte. Im Januar 1638 erlegte er mit wohlgezieltem Flintenschuß an der wildesten Stelle des Gebirgs eine Sau; die Kugel war durch und durch gegangen. In demselben Jahr traf er bei einer „Corrida de novillos" von seinem Balkon aus den Stier in die Stirn, auf der Schulter eines Jägers anlegend. Zum Gedächtnis dieser beiden Meisterschüsse ist 1642 ein Kupfer gestochen worden, von Cornelius Galle in Brüssel, wo er dem Alonso Martinez sein Feuerrohr reicht, und die erlegten Tiere vor ihm auf der Strecke zu sehen sind[4].

[1] Otro Quadro pintó, grandemente Historiado, con el Retrato de este Principe, à quien enseñaba à andar á Cavallo Don Gaspar de Guzman, su Cavallerizo Mayor... Esta Pintura tiene oy la Casa del Señor Marques de Liche, su sobrino, con singular aprecio, y estimacion. Palomino, Museo III, 332.

[2] *Beide Gemälde werden von den meisten Kennern dem Velazquez abgesprochen und Mazo zugeschrieben.*

[3] Eine mißlungene Kopie, ziemlich frei, war in der Akademieausstellung von 1886, Lord Berwick gehörig.

[4] Auf einer Tafel die Denkschrift, POSTERITATI SACRUM. SERENISSIMUS PRINCEPS BALTHASAR CAROLUS etc. Beschrieben von Curtis, S. 59. Mató el Principe un dia un jabalí á la puntería, con la escopeta, en lo mas breñoso del monte, con tanto acierto que las balas le pasaron las entrañas. Memorial XIV, 21. Januar 1638 und S. 329.

Der Oheim Fredinand schrieb darauf aus Brüssel (6. April 1638): „Es wundert mich nicht, daß E. M. ganz hin ist (caduco), wie Ihr mir zu sagen geruht, über die Schüsse des Prinzen; denn schon bei der bloßen Erzählung habe ich geweint vor Freude, als ich von so viel Geistesgegenwart und Geschick (desembarazo y buen maña) las; auch Prinz Thomas (von Savoyen) war erstaunt, daß er in so zarter Jugend sich erdreisten könne, auf einen Keiler zu feuern."

Eine Wiederholung dieses Bildes, bis dahin nirgends erwähnt, erschien zuerst auf der spanischen Ausstellung in London, im Jahre 1895 und dann 1901. Das Gemälde (im Besitz des Marquis of Bristol) machte damals Aufsehen und den Eindruck eines Originals. Die Eiche des Vordergrunds fehlt, die Haltung ist etwas einförmig grau, die Gebirgsszenerie noch wilder, abschüssiger. Der Windhund, von dem in dem Pradobild nur das Profil ins Gemälde hineinragt[1], ist vollständig und hat einen Kameraden bekommen; augenscheinlich die beiden Köter, die der Oheim 1633 aus Italien geschickt hatte. Vielleicht jenes für ihn gemalte und nach Flandern gesandte Geschenk. Im Frühjahr 1639 läuft aus Brüssel ein Dankbrief ein. „Das Bildnis des Prinzen, den Gott behüte, ist herrlich, ich war ganz toll (loco) vor Vergnügen und küsse E. M. die Hand für dies Andenken und die durch solche Sendung mir erwiesene Gunst. Gott schütze ihn, er ist ein holder Knabe (lindo muchacho)[2]." Das Bild zeigt den Jägerknaben mitten im Hochgebirge. Hinter dem linken Arm sieht man in der Ferne eine hellbeleuchtete Burg, um die sich eine bräunlich-dunkelgrüne Waldpartie herabsenkt. Ganz in der Ferne noch eine Feste mit Turm.

DER KLEINE FREIERSMANN. Wo die Hoffnung der Erbfolge auf zwei Augen steht, denkt man seit dem Tage der Geburt an die Wahl der Braut. Als D. Baltasar dem zehnten Jahre sich näherte, in dem einst der Vater sich mit Isabella von Bourbon vermählte, wurde sein Bildnis bereits befreundeten Höfen zugesandt. Da erschien er bald in feierlich schwarzer Hofgala, bald in kriegerischem Eisen. Merkwürdig ist die Verschiedenheit des Ausdrucks. Wenn die Übungen der „gineta",

---

[1] *Das Pradobild ist rechts verkürzt.*

[2] Brief des Kardinal-Infanten aus Brüssel vom 26. Mai 1639. Das seinige als Gegengeschenk ist in Arbeit, aber er fürchtet, daß die dortigen Maler ihn nicht so prompt bedienen werden wie Velazquez: los Pintores deste Pays son mas flemáticos que el Sr. Velazquez.

die Abenteuer im Revier des Pardo, der ritterliche Staat ihn in ein Heldenkind umgewandelt hatten, also daß ein Funke des vierten Heinrich in ihm aufzuflammen schien, so sank er, wenn man ihn in Samt und Seide steckte, zu einem gewöhnlichen phlegmatischen, gelangweilten Bürschchen herab. Die Luft des Palasts, die Erziehung unter Hofdamen, das geisterstickende Zeremoniell liegt wie Mehltau auf diesen Zügen ohne Intelligenz und Lebenslust.

Bis ins vierzehnte Jahr hatte er zu seinem Verdruß unter Weibern und Mönchen gelebt. Überall, auch im Ausland wurde davon gesprochen; in Hiob Ludolfs Schaubühne der Weltgeschichte ist eine Illustration dieser Erziehung, wo er mit Hoffräulein tanzt, in Kupfer gestochen[1]. Doch ward in das Bildungsprogramm auch ein Paragraph für Humaniora aufgenommen; der Lehrer D. Juan de Isassi Idiaquez rühmte seine rasche Auffassung; er ließ im Jahre 1641 einen Bericht „Füllhorn" betitelt drucken über die vor seinem Vater, Olivares und andern Herren des Hofs bestandene Prüfung. Einige Monate später folgte ein zweites Examen im Beisein des Nuntius, der aus der Rhetorik fragt, und des dänischen Gesandten, dem er über Geographie Dänemarks Auskunft gibt. Der ernste Vater, der bei jenen Proben im Sport vor Rührung verging, fand diese Leistungen seines Sohnes und Erben in Latein und Weltbeschreibung drollig, er hörte nicht auf zu lachen[2]. Als aber der Lehrer dem Könige vorzustellen wagte, daß es Zeit sei, ihn in die Geschäfte einzuweihen, lehnte jener dankend ab: „Er wolle sich nicht in Dinge mischen, in die sich seine Vorfahren nicht gemischt hätten." Schon hörte man Stimmen, die mit Besorgnis von der Zukunft sprachen.

Zu den als Geschenk gemalten Bildnissen in Hoftracht gehört das in ganzer Figur in Wien (Nr. 616, 128 zu 100 cm). Seine Verlobung mit Marianne, der Tochter seiner Tante Maria und Kaiser Ferdinands III war lange geplant, obwohl sie erst im Jahre 1646 förmlich entschieden und verkündigt wurde. Eine Figur in Schwarz auf reichem Purpurgrund: schwarzes Samtwams mit silbergestickten Schnüren, die Linke am Degen, Bandelier von Silberstoff, kurzer schwarzer Mantel. Die

[1] ¿Mas donde he de ir, si criado Entre meninas y damas, Sé de tocados y flores Mas que de caballos y armas? Calderon, Las blancas manos II.

[2] Copia de la abundancia Του Κέρατος Αμαλθείας (sic) de la licion, que hizo de sus estudios el Ser. S. Pr. Baltasar Carlos delante de la Mag. del Rey, en 20. de agosto 1641. Dedicada al exc^{mo} S. Conde Duque. Er sagt Verse des Martial her, konstruiert Justin, und erklärt die Geographie der fünf Weltteile, von dem fünften, der tierra austral oder Magallania kenne man nur Küsten.

rechte Hand an der Lehne des rotbezogenen Sessels, rote Tischdecke und Vorhang. Auf dem Tisch liegt der breitkrempige Hut. Über der steifen golilla ein gleichgültiges, fast verdrießliches Gesicht. Dieselbe Aufnahme ist wiederholt als Brustbild in dem durch die Manchester-Ausstellung bekannt gewordenen Gemälde, das dem Colonel Hugh Baillie gehörte, und in der sehr gepriesenen Figur der Hertford-Galerie, die aus der Sammlung Wells stammt. Diese Figur in dunkelgrünem Wams, auffallend durch eine Sättigung der Farbe, die man tizianisch genannt hat, macht keinen glaubwürdigen Eindruck. Der Farbenkörper ist besonders im Braun von Boden und Himmel in breiten Rissen, ja Klümpchen auseinander gegangen und überdies durch den Goldton des Firnisses verändert. Hinter dem Knaben steht eine rotsamt überzogene Schatulle, nach Stirling ganz übereinstimmend mit dem von Philipp IV dem Prinzen von Wales verehrten Toilettenkästchen.

Am 31. Dezember 1639 schreibt der toskanische Gesandte: „Ein Bildnis des Großfürsten ist gemacht worden, in Harnisch und voller Gala, und nach England geschickt, gleich als wäre die Vermählung Seiner Hoheit mit der dortigen Prinzessin nahe bevorstehend. Viele glauben indes, daß man es nur getan, um den König bei Laune und Hoffnung zu erhalten[1]." In der Tat kommt in dem bekannten Katalog der Sammlungen Carls I (S. 170, Nr. 14) vor: „The picture of the now Prince of Spain", und dasselbe steht auch in den Papieren der Versteigerung unter der Republik[2]. Nun ist neuerdings ein jener Beschreibung Serranos entsprechendes Porträt in Windsor zusammengerollt zum Vorschein gekommen und in einem Zimmer des Buckingham Palastes aufgehängt worden (39" zu 22½").

Diesmal ist es ein munterer Knabe, voll vom Stolz seiner Ritterrüstung und der goldenen Sporen; das Gesicht in einem blonden Ton, der Blick lebhaft, als frage er: Stehe ich so gut? Die Stellung, mit weit vorgesetztem rechten Bein ist unternehmend; in der Rechten hält er den Kommandostab, die Linke, im Stahlhandschuh, ruht am Degengefäß. Der breite, gestickte Spitzenkragen, die große goldbestickte, rosa Schärpe, der Metallglanz wirken prächtig auf dunklem Grund zwischen dem Purpur von Sessel, Vorhang und Tisch. Ein Gegenstück zu dem

---

[1] Si è fatto un ritratto del gran principe armato et con tutta la gala, et mandato in Inghilterra, come se fusse molto vicino l'accasamento di S. A. con quella Principessa. Serrano.

[2] Oct. 23. 1651. To Mr. Edward Harrison & Company Prince of Spain l. 100. Hunter's Certificates. British Museum.

Reiterbildnis: dort der kühle, gleichmäßig verbreitete Schimmer der freien Luft, hier der warme gesättigte Ton des Innenraums, mit dem Spiel breiter, silberner und goldener Reflexlichter der Metalle und Gewebe.

Das Gemälde ist durch alten Firniß entstellt, der das Urteil erschwert, doch kann man auch jetzt schon bei aller Bravour der fleckigen Mache die Sicherheit der Meisterhand vermissen. Es erinnert an das ebenfalls als Geschenk für Carl Stuart zurechtgemachte Bildnis des Vaters in Hamptoncourt.

Eine Wiederholung vertritt den Meister in der Galerie des Haag, sie stammt aus der Sammlung König Wilhelms II und läßt sich bis zum Kabinett Rainer zurückverfolgen (1821). Hier aber verstimmt eine gewisse Härte und Trockenheit, auch im Antlitz. Der Grund ist hellgrau mit Stich in Grün. Die Figur steht in der Mitte einer Diagonale, die von dem Sessel hinten links nach dem Tisch vorn rechts geht, dessen rote Decke über die Bildfläche hinauszureichen scheint; der kleine General will Ellbogenraum haben. Der Maler hat den Vorhang an den Rand zurückgeschoben. Solchen als Präsent hergestellten Repliken wurde dann zuweilen ein etikettemäßiges nicht immer glückliches Arrangement gegeben, ein Mittelding von Jagd- und Zeremoniestück. Der Prinz steht vor einem Balkonfenster, in dem Jagdgründe mit Unterholz von Steineichen und blauem Höhenzug zu sehen sind. Ein Jägerhut mit Schärpe ruht auf schwerem Kissen am Boden; er trägt schwarze Gala mit Degen, stützt aber die Rechte auf die Büchse; ein roter Vorhang überschattet ihn mit dem seltsamen herabhängenden dreieckigen Zipfel.

Ein solches Schulbild ist das Gemälde der Pradogalerie (Nr. 1233, 1,58 zu 1,13). Dürftigkeit der Erfindung im Beiwerk, magere Impastierung, Befangenheit in der Handschrift der Gesichtszüge. Das Gemälde des Herzogs von Abercorn (1837 von Sir George Warrender für £ 410 erworben, 62½“ zu 42½“) ist eine zum Teil mißlungene, im Gesicht besonders leere Atelierkopie des Exemplars beim Marquis of Bristol.

Endlich, in seinem fünfzehnten Jahre, schien man sich doch zu erinnern, daß der einstige „größte König der Welt“ auch eine Vorstellung davon bekommen müsse, was Regierungsgeschäfte seien: man brachte ihn in die Konsulten. Und um ihm ein Bild von dem Geist seines staatsklugen Großvaters (el prudente) zu geben, nahm ihn der Vater zum erstenmal mit nach dem Escorial, und zeigte ihm das „einzige Wunder der Welt“. Er erhielt nun seinen Hofstaat (familia), und lebte auf,

frei von der „Clausur des Palastes“. Als bald darauf im Juni 1646 seine Verlobung mit Marianne von Österreich veröffentlicht wurde und der Bräutigam seinen Vater nach dem Kriegsschauplatz begleitete, schilderte ein Hofpoet „den neuen Adonis einer deutschen Venus, wie er mit der Pike in der Hand einherziehe, so kühn wie schön (arrisgado como bello)“. In diesem Alter, nach der Unterschrift vierzehnjährig, sieht man ihn in dem Stich des Juan de Noort in dem mehrerwähnten ihm gewidmeten Jagdwerk. Es ist ein feiner, sympathischer Kopf, nur der Mund hat den häßlichen Familienzug, wie in keinem Bilde vor- und nachher.

Wahrscheinlich im letzten Jahre seines Lebens zeigt ihn das Bildnis im Prado (1221, 2,09 zu 1,44). Es reiht sich ganz an die seines Vaters und Oheims vor zwanzig Jahren. Er steht nach rechts gewandt in ernster schwarzer Hoftracht mit kurzem Mantel, die Linke an der roten Stuhllehne, über die teilweise der Vorhang fällt; die herabhängende Rechte hält den Hut, in dem der andere Handschuh liegt. Die wohlgewachsene Figur, auf dunkelgrauem Grund, ist fest gestellt, die Stirn klar, die Farbe sonnengebräunt, die braunen Augen glanzlos, die Schatten etwas dumpf. Ein gleichgültiges Bild, an dem man in Gefahr ist, vorbeizugehen. Das blinkende Reiterchen, der kecke Waidmann scheint im Begriff, ein mittelmäßiger Thronfolger zu werden. Velazquez kann an der Ausführung wenig Anteil haben, obwohl von der Manier des Mazo auch nichts zu sehen ist.

Kurz nach jener Verlobung, am Tag der zweijährigen Totenfeier seiner Mutter (5. Oktober) in der Seo von Saragossa, erkältete er sich beim Pelotaspiel, und schon am neunten hatte das Fieber, unter Beistand der spanischen Sangredos, seinem jungen Leben ein Ende gemacht. Als der Kranke die verzweifelten Gesichter um sich sah, fragte er ob Lerida verloren sei? Auf die beruhigende Antwort meinte er: Dann muß es mit mir sehr schlimm stehn ... Sein Herz ist dort beigesetzt, an der Evangelienseite des Altars. Als der Sekretär die Nachricht an die Statthalter aufsetzen sollte, versagte ihm die Hand, Tränen stürzten aufs Papier. Da nahm ihm der Vater, es war eine Stunde nach dem Tode, die Feder aus der Hand und schrieb selbst die Depesche an Leganés. Er hätte, meint Giustiniani, wohl passendere Anlässe gehabt, seine Beherrschung der Affekte zu beweisen. Er schrieb: „Marques: wir alle müssen uns in den Willen Gottes ergeben, und ich noch mehr als alle andern. Ihm hat es gefallen mir meinen Sohn zu nehmen, vor einer Stunde etwa. Mein ist nun der Schmerz, den Ihr ermessen könnt über solchen

Verlust; aber auch die volle Ergebung in die Hand Gottes, und der Mut und Wille, für die Verteidigung meiner Länder zu sorgen, denn auch sie sind ja meine Kinder, und wenn wir eines verloren haben, müssen wir die übrigen erhalten, und so ersuche ich Euch in den Unternehmungen dieses Feldzugs nicht zu ermatten bis der Entsatz von Lerida erreicht ist, wie ich vom Herrn hoffe: von hier wird man Euch nach Kräften beistehn."

Mit diesem Tod war das Los über Dynastie und Monarchie gefallen. Fünfzehn Jahre später wurde dem von Alter und Siechtum gebrochenen Herrscher noch ein Spätgeborner beschert, der auch auf den Namen Carlos getauft ward. Seine müde Gestalt, ebenso oft von Malern dargestellt, ist ein niederschlagendes Gegenstück zu jenem lebensfrohen Knaben. Die Rollen die jener mit Geschick und Vergnügen gespielt, haben diesen erdrückt, auf dessen armen Kopf die Krone schon im vierten Jahr gesetzt wurde, für den Tonsur und Kapuze besser gepaßt hätte. Eine vom Wurm zerstörte Blüte der eine, eine im Kern taube Frucht der andere.

ENDE DES CONDE DUQUE

Von Bildnissen des Olivares aus den letzten Jahren seiner Macht sind mindestens drei bekannt, an denen Velazquez mehr oder weniger Anteil hat; dazu kommen drei bis vier Kupfer, von denen zwei sogar ihm selbst zugeschrieben worden sind, und mehrere Kopien.

Überall ist die Entstehung nach dem Sturze des Ministers (Januar 1643) ausgeschlossen. Bei dem allgemeinen, dauernden Abscheu, dem sein Andenken verfiel, wird es mit Nachfrage und Angebot der keineswegs einnehmenden Gestalt zu Ende gewesen sein. Da er aber schwerlich andern als seinem Günstling gesessen hat und bei seinem vielbeschäftigten Leben nicht allzu oft, so werden bis dahin die mehr oder weniger aufrichtigen Verehrer sich an diesen gewandt haben, und ebenso Olivares selbst, wenn er jemanden sein Bild schenken wollte. Dann wurden Wiederholungen nach einer Skizze oder einem im Schloß aufbewahrten Original veranstaltet.

Es sind in diesen Bildnissen Nüancen in Ausdruck und Ton, man sieht ihn ganz oder halb oder als Büste: Umrisse, Züge, Modellierung, Einzelheiten sind dieselben. Aber dieses Vorbild wüßte ich unter den vorhandenen Exemplaren nicht zu bezeichnen. Auch das Original des Stichs von Hermann Panneels ist nicht bekannt. In Deutschland haben wir eine gut gemalte

Replik in dem aus Modena stammenden Bildnis der Dresdener Galerie (622). Der Minister, Halbfigur, mit dem großen grünen Alcántarakreuz auf Rock und Mantel, steht an der rechten Seite des Rahmens, er empfängt oder überreicht einen Brief. Aus den schwach geröteten Zügen ist der Situation angemessen alles Finstere weggeglättet. Im Gürtel ist der goldene Schlüssel angedeutet. Das pentimento an der zuerst breiter und tiefer gezeichneten Perücke spricht gegen eine Kopie. Die ausgestreckte Hand mit den warmen Reflexen ist für diese Zeit sehr ausgeführt. Aber Strich und Modellierung der innern Züge im Lichte sehen echt aus. Das Auge erhält ein glasiges Aussehn durch den breiten Glanz der Hornhaut, der mit dem Weiß der Lederhaut verschmilzt. Die Kontur des Mantels ist an beiden Seiten durch breite Linien wie nachzitternd wiederholt, wie zum Behuf stereoskopischer Wirkung.

Sehr breit, markig, feurig ist das Brustbild in der Ermitage (aus der Sammlung Coesvelt) gemalt; fast monochrom in einem fahlen erdigen Ton, der den Eindruck eines Fieberkranken macht[1]. Das Kreuz ist nur grau angegeben, die Iris braun. Nahe besehn, besteht das Gesicht bloß aus unverschmolzenen, mit breitem vollen Pinsel hingesetzten Werten von Hell und Dunkel. Der Ausdruck ist abstoßend, aber die Hand des Meisters nicht zu verkennen.

Ebenda ist noch ein Bildnis in ganzer Figur, in schwarzsamtner Hoftracht, das aus der Sammlung des Königs Wilhelm von Holland mit dem Pendant Philipp IV für den Preis von 38850 Gulden erworben wurde, allein aber auf der Aktion Lapeyrière in Paris, 1825, nur 11520 Frs. erreicht hatte[2].

Dieses etwas überschätzte Gemälde kann nur für ein Atelierbild gelten. Stellung und Umgebung stimmen mit dem Bildnis aus den zwanziger Jahren; nur der Kopf ist der des Fünfzigers; der Teint ähnlich dem Dresdener, aber mit Glanzlichtern. Der Blick ist nervös, weinerlich zerrüttet. Von dem „Dreicharakter des hochgeborenen Edelmanns, glatten Günstlings und gewandten Politikers“ (Stirling) ist nur noch eine Ruine übrig.

Welch unheimliches Wesen hat der Kopf hier angenommen! Das anklopfende Alter, die aufreibende Arbeit, noch mehr die den offenbar psychopathischen Mann zerwühlenden Aufregungen haben ihn so verändert, daß man glauben könnte, ein feindseliger Geist habe dies Bild ersonnen, um alles ihm nachgesagte Böse glaublich zu machen. Seit dem Unglücksjahr 1640, be-

[1] Die Gesichtsfarbe war in den letzten Jahren „frà il terriccio, e il cedrino“.
[2] Vorher auf der Delahante-Auktion in London 1817.

sonders aber seit den hochverräterischen Anwandlungen seines Vetters Medina Sidonia bemerkte man eine Veränderung seiner Züge und Gesichtsfarbe, in Verbindung mit Spuren geistiger Störung[1]. Die Granden nannten ihn nur noch „El hombre triste". Die heroischen Linien, einst den österreichischen Gesandten an einen Imperator erinnernd, haben verquollenen, gedunsenen Zügen Platz gemacht; der Mund ist infolge des Verlusts der Zähne zusammengefallen, das Kinn biegt sich nun mehr nach oben; daher das Gedrückte, Tückische des Kopfs. Auch die Augen erscheinen eingesunken, durch die umgebenden Falten wie gekniffen; der Blick ist lauernd; wo er verbindlich sein soll falsch, ja grausam. Der wohlgepflegte Schnurrbart, das einzige worauf er noch eitel zu sein scheint, geht fast bis ans Ohr und endet in einem runden Büschel. Nimmt man nun noch als Rahmen dieses Antlitzes die dicke fuchsige Perücke (adoptiva cabellera)[2], so erhält man ein wahrhaft sinistres Ganze[3]. Man würde nun in ihm eher einen jener schlimmsten Anhängsel der Höfe vermuten, den unter einer in zweifelhaftem Theatergeschmack erfundenen Maske des brutalen Haudegens umherschleichenden Kuppler, Spieler und Bravo.

Hier mögen einige Kopien genannt werden. Ein Brustbild, das in der Sammlung des Friedensfürsten war, von Buchanan nach England gebracht und 1814 Lord Lansdowne verkauft wurde, nennt Waagen (Kunstwerke II, S. 77) „von großer Energie der Auffassung und meisterhaft behandelt"; ein Kritiker im Athenæum (1877, 27. Januar) erkennt darin sogar „das echte Original zahlloser Wiederholungen"; obwohl die richtige Schilderung, die er hinzufügt[4], den Kenner der Mühe eigner Prüfung überhebt. Es ist ein düster und roh gemaltes, im Fleische rotes Machwerk. Ein Bildnis, das General Meade mitbrachte und Richard Ford besaß, ist besser, aber auch in jenem schweren braunen Ton. Dagegen war das in dem Escorial aufbewahrte miniaturartige Bildchen vertrauenerweckend. Es ist dem Stich des Panneels sehr ähnlich, hübsch gemalt in einem warmen Ton, fein und doch leicht tockierend, ursprünglich elliptisch,

---

[1] Questa conspirazione ha oppresso di maniera l'animo del C. D. . . . che oltre alla mutazione del sembiante, e del colore si è da molti osservato che in qualche tempo la mente non è stata senz' alcun segno di lesione. Chiffr. Dep. Guidis vom 24. Sept. 1641.

[2] Tirso de Molina, La gallega Mari Hernandez. III.

[3] La guardatura ha del torbido, e dello sforzato; Lucchesische Relation von 1644 bei Ranke.

[4] Excessively dark, somewhat crude in the shadows, and rather heavy in the half tones.

dann in ein Viereck eingesetzt. Es befand sich zuletzt im Palast zu Madrid, im Saal des Gasparini.

Von Interesse sind drei kleine Kupferstiche. Der erste ganz vortreffliche ist von jenem Stecher bezeichnet: Hermann Panneels, und aus dem Jahre 1638[1]. Die beiden anderen, wahrscheinlich ebenfalls für dedizierte Bücher bestimmt, sind Probedrucke von den unfertigen Platten, die wohl nach seinem Sturz liegen blieben. Auch hier sind die Züge so im Sinne des Velazquez wiedergegeben, daß man sie ihm selbst zugeschrieben, ihn zum Dilettanten in zwei verschiedenen Sticharten gemacht hat!

Das Blatt in der Nationalbibliothek zu Madrid stellt eine plastische Büste dar, ruhend auf schmalem viereckigen Postament, in Rüstung, den Mantel in römischer Art um die Schultern geknüpft. Es ist in Linienmanier gearbeitet, das Gesicht mit harten, spröden Kreuzschraffierungen, von einem mittelmäßigen Stecher, aber doch einem Mann vom Metier[2].

Das zweite Blatt stammt aus dem Besitz von Cean Bermudez, der auf die Rückseite eine Notiz geschrieben hat[3]. Nur der Kopf ist ausgeführt, und zwar in Punktiermanier mit der Punze, die Perücke in langen parallelen Schlangenlinien. Die Arbeit des Gesichts verrät noch mehr als in dem ersten einen geübten, niederländischen Stecher. Der Ausdruck, in dem Madrider Blättchen argwöhnisch, ist unbefangener. Dieses Blättchen wurde von Herrn von Werther für das Kupferstichkabinett in Berlin erworben.

JULIANILLO

Von einem Vorfall, der dem Sturz des Ministers vorherging und ihn vielleicht beschleunigte, soll auch in dem Werk des Velazquez ein Andenken zurückgeblieben sein. Es ist das Bildnis eines etwa dreißigjährigen Kavaliers — seines natürlichen Sohnes. Noch im vorigen Jahrhundert sah es in der Sammlung Altamira Lord Francis Egerton, der es später (1827) in

---

[1] Es wurde gearbeitet zu dem Werke von J. A. Tapia y Robles, Illustracion del Re nombre de grande. Madrid 1638. Die Büste befindet sich in einem ovalen Rahmen mit gerollten Verzierungen, Wappen und Ölzweigen. Oben steht: Sicut oliva fructifera. Psalm 51. Unten: Ex Archetypo Velazquez — Herman Panneels f. Matriti 1638. In Linienmanier mit Punkten.

[2] Rosell y Torres, Museo español de antig. IV, 107 hält es für eine Kopie des Malers nach seinem Gemälde.

[3] Este retrato del Conde Duque de Olivares, grabado por Velazquez es el mismo de quien hablo en mi Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España. — Madrid 22 de Sept^e. de 1813. — Cean Bermudez.

London für den Spottpreis von 37 £ 16 sh. erstanden hat. Jetzt ist es in Bridgewater House.

Don Gaspar hatte in seinen stürmischen Jahren mit einer berühmten Schönheit, Doña Isabel de Anversa verkehrt, einer damals von Francisco de Valcarcel unterhaltenen (amancebada) Dame von Stand, und besagten Edelmann bestimmt, die Frucht des Verhältnisses, die dieser sich zuschrieb, anzuerkennen. Er war „Alcalde de casa y corte", also einer der höchsten Justizbeamten, und verheiratet. Den kleinen Julian aber hatte er dann seinem Schicksal überlassen. Er hat in Madrid auf der Straße gesungen, war Page beim Erzbischof von Sevilla gewesen, mit der Flotte nach Mexiko gekommen, hatte dort gebettelt, als Bauernknecht gedient, war knapp dem Galgen entwischt, als Soldat in den Feldzügen Flanderns und Italiens mitgewesen. Jetzt war er zurückgekehrt und hatte sich mit einer „Dama publica de la corte", Leonor de Unzueta verheiratet. Ein erlebter Schelmenroman!

Olivares, der im Jahre 1626 seine einzige Tochter, die Herzogin Medina de las Torres verloren hatte, verfiel im Sommer 1640 plötzlich auf die Idee, dieses Hurensöhnchen könne ihm doch noch zur Erfüllung seines heißesten, schon aufgegebenen Wunsches verhelfen, nämlich Titel und Vermögen einem Erben seines Namens zu hinterlassen. Anwandlungen väterlichen Instinkts mögen dabei im Spiel gewesen sein; manche wollten eine gewisse Ähnlichkeit entdecken. Er adoptierte ihn und ließ es den Höfen schreiben. Er beschloß ihm das Majorat von Olivares und das Herzogtum von S. Lucar zu vermachen; um in dieser „prenda de yerros pasados", wie er ihn nannte, nach den Worten des Venezianers N. Sagredo „ein Zeugnis seiner eignen Größe zu hinterlassen". Seine alte Herzogin war ganz damit einverstanden; der König um so leichter zu überreden, da er damals selbst mit der Anerkennung seines Bastards Don Juan umging. Julianillo wurde im Buen Retiro einquartiert, erhielt einen „estado", wurde „Gentilhombre de la Cámara" und — Gesellschafter des Kronprinzen! Olivares ließ ihn den in Spanien ominösen, mit Judas gleichbedeutenden Namen Julian mit dem besser klingenden Enrique Felipe de Guzman vertauschen, „weil ich wünsche, daß er würdig das Andenken meines großen Vaters (!) erhalte, und meine Verirrungen und mein wenig würdiges Andenken versöhne". Der Zufall wollte, daß der Held des in aller Händen befindlichen Picarosromans des Mateo Aleman auch Guzman (de Alfarache) hieß, weil dessen Großmutter unter ihren schwer zu übersehenden Verehrern

einen dieses altadeligen Namens als den wahrscheinlichsten Vater ihrer Tochter bezeichnet hatte. Die Satire fand sich also fertig vor[1]. In demselben Alfarache bei Sevilla hatte Olivares eine Kirche und ein Kloster bauen lassen, wo er begraben sein wollte.

Nachdem die Frau, die nach Sevilla verwiesen, zur passenden Zeit gestorben war, vermählte er ihn mit der ersten Dame des Palasts, Doña Juana Fernandez de Velasco, Tochter des Condestabile von Kastilien, Herzog von Frias, wobei der Vater in den Kontrakt setzen ließ, es sei des Königs Wunsch gewesen[2]. Am 28. Mai 1642 war die Hochzeit. Das Königspaar war Trauungszeuge; die Königin schenkte zum Hochzeitsbett das auf 20 000 Dukaten geschätzte Prachtstück, in dem sie den Prinzen geboren hatte. Das Ehrgefühl und der Stolz des kastilischen Adels zeigte sich in seltsamem Licht: am Tage nach der Erklärung der Heirat machten Granden und Kardinäle in Buen Retiro dem jüngsten Guzman ihre Aufwartung. Als er dem toskanischen Gesandten Pucci seinen Gegenbesuch machte, erschienen in seinem Gefolge der Condestabile, der Graf von Peñaranda und ein Dutzend Titulados. Was konnte da ein armer Maler machen[3]!

Velazquez malte den Erben der Guzman in seinem neuen Kleid, die Hand spielend mit dem Schildchen von Alcántara. Aber er ist zu stolz sich Mühe zu geben; er malt nur mit der „Hälfte seines Geistes", ja er zieht etwas den Mantel vors Gesicht. Die prachtvolle neue Garderobe machte ein Schüler. Der Parvenu-Geschmack verrät sich in den von dem Meister sonst gemiedenen bunten Farben; doch erkennt man auch in der widerwilligen Nachlässigkeit die Handschrift.

Es ist ein schlanker Junge; man ahnt die Schönheit der Mutter: starke gerade Brauen, gutmütige braune Augen, Nasenabgang breit, rote, dicke, vorstehende Oberlippe, eine Physiognomie wie man sie oft bei jenen tauben Nüßchen findet, deren Verhängnis ererbter Reichtum ist. Die leere Stirn ist hoch und

---

[1] Der Florentiner Ottavio Pucci teilt folgenden Vers mit:
Vuestra Maestad despache
al segundo don Julian (der erste war der Verräter Spaniens),
que es el segundo Guzman,
que ayer lo fue de Alfarache.

[2] Auf den Gassen sang man:
Soy la casa de Velasco,
que de nada me da asco.

[3] Si conobbe in quel caso la viltà degl' animi adulatori, perchè tutti i Grandi della corte, e tutti i Titoli, e Signori furono dargli il Parabien à D. Enrico, Eccellenza. So der modenesische Resident Guidi, März 1643.

schmal, der hohe Hinterkopf erinnert an den Alten. Er trägt ein Lederkoller, weite weiße Leinenärmel mit breiten Spitzenmanschetten quellen aus den geschlitzten Ärmeln des Wamses hervor; rote Schärpe und Beinkleider, Stulpstiefel mit Kantenbesatz. In der Linken hält er den Hut mit weißen und blauen Straußenfedern. Man rühmte von ihm, daß er das wozu ihn der Zufall erhoben, von Haus aus zu sein geschienen, man merkt ihm aber das neue Kleid an. Seine Mienen so wenig wie sein Ausdruck sind die des Edelmanns: halb vergnügt, halb verlegen. Ihn beschattet ein schwerer, blauer, goldgestickter Vorhang.

Waagen fand das Gemälde, wohl voreingenommen durch den Namen des Malers, „in wunderbar klarem, warm-bräunlichen Ton meisterhaft und sehr fleißig impastiert“. Die schweren braunen Schatten im Gesicht sind ungewöhnlich; die kleinen Hände vernachlässigt, die gekrümmte mit dem Ordenszeichen sieht aus wie eine Vogelklaue; die linke ist nur ein Embryo[1]. —

Jenes Bildnis der Ermitage vergegenwärtigte den Beherrscher der großen Monarchie in einem bereits umdüsterten Zustand. In einer bei ihm übrigens nicht seltenen Anwandlung von Offenheit sagte er selbst (wie König Richard III: There is no creature loves me): „Weder in den Gemächern des Königs noch draußen habe ich irgend jemanden, der mich liebt.“ Das Kriegsunglück und ein Versuch den Staat zu strafferer Einheit zusammenzufassen, bereiteten seinen Sturz vor. Im Jahre 1640 kam der Zusammenbruch: Aufstand in Katalonien, Einfall der Franzosen, Abfall Portugals und Erhebung des Hauses Braganza. Er war „fast wahnsinnig“ (quasi impazzisce) in diesen Tagen; er sagte selbst zum venezianischen Gesandten, als Tarragona in Gefahr schwebte sei es ihm gewesen wie jemand der sein Todesurteil erwartet. Den Fall von Perpignan im August 1642 nennt derselbe Nicolo Sagredo den „tödlichen Schlag“. Er hatte immer geahnt, daß die Königin Isabella seine Esther sein werde. Die unausbleibliche Endkatastrophe aller Günstlinge (privados) war ein beliebtes Thema der Dichter; sie hat Calderon, Tirso, Alarcon einige ihrer gedankenvollsten Schöpfungen eingegeben, und wie oft mögen ihm in den Corrales von Madrid ihre Schicksalsworte wie seine Totenglocke ins Ohr geklungen haben[2]. Endlich am 15. Januar 1643 kam die Stunde,

---

[1] *Das Bild wird heute allgemein dem Velazquez abgesprochen.*

[2] Tirso, Privar contra su gusto; Alarcon, Los pechos privilegiados; vor allen Calderon, Saber del mal y del bien, wo der Gestürzte zu dem Erhobenen sagt:

Come tu te ves, me ví,
veráste, como me miro.

wo das „Glas“ seiner Gunst zerbrach[1], ein königliches Billett wurde ihm übergeben, das wörtlich begann: „Graf, Ihr kennt die Jahre, in denen Ihr meine Monarchie regiert zu ihrem Schaden, der mir jetzt offenbar geworden ist.“ Als er sich in der nächsten Audienz eine halbe Stunde lang verteidigt hatte, sagte der König, der ihn nicht angesehen: „No es mas tiempo, Conde‘, (Es ist nun zu spät, Graf). Er zog sich nach der Stadt Loeches zurück. Dort in der von ihm prächtig ausgestatteten Kirche der Dominikaner-Nonnen mag er oft unter den großen Gemälden des Rubens über das Thema nachgedacht haben, das er in Calderons „Schisma von England“ aus dem Munde Wolseys vernommen:

¿ Que ayer maravilla fuí,
y hoy sombra mia aun no soy?

Er wollte keine Besucher vorlassen, denn mit „Freunden möge er nicht weich werden, noch ihnen Anlaß zu Verdruß geben, vor andern fürchte er die Fassung zu verlieren“. Als er aber eine heftige Verteidigungsschrift erscheinen ließ, beschloß man ihn aus der Nähe des Hofs zu entfernen. Sein Neffe Haro überbrachte ihm die Weisung. Nach Sevilla wollte er nicht, er wählte die kleine kastilische Stadt Toro. Auf dem Weg dahin berührte er noch einmal Madrid, hörte in der Atocha die Messe; er speiste in Pozuelo de Alarcon; hier und in Torre besuchten ihn offiziell Haro mit mehreren Herren vom Hofe und seinem Bastard, und viele Kavaliere. Er sah sehr verfallen und leidend aus und war ganz ergraut. Unter jenen Kavalieren war auch Velazquez. Gefährlich war ein solcher Besuch nicht; denn der König behandelte ihn mit Schonung, ja man war überzeugt, er sei ihm im Herzen noch immer gewogen. In der Sitzung des Staatsrats, wo er sich über die Änderung in der Regierung aussprach, lobte er seinen guten Willen ihm zu dienen, und begründete die Entlassung aus dem Entschluß, dem Wunsch seines Volkes zu willfahren, er möge ohne privado regieren. Olivares starb am 20. Juni 1643. Der Mann, an dem er sich so schwer versündigt, sandte ihm, ohne die Bestätigung des Gerüchts abzuwarten, eine Nänie nach, in seiner Art. Der verewigte Minister klopft an die Tore der drei Reiche, probiert an St. Peters Pforte seinen goldenen Schlüssel, findet aber erst am dritten und letzten Ort wieder einen Souverän, der geneigt ist ihm das Amt seines privado zu übertragen, und einen Unglücksmenschen seinesgleichen, den Grafen Julian, der ihn begrüßt (Quevedo).

[1] La Privanza è de vetro, che in più d'una mano non lascia di rompersi. Girol. Giustiniani. 7. März 1648.

Don Enrique wurde vom Hofe entfernt und endete noch in demselben Jahrzehnt, Doña Juana trat ins Kloster, ihr Sohn starb als Kind.

QUEVEDO

Über so manche teils dunkle, teils erlauchte Größen ragt einer um Kopfes Länge hervor, ein Mann, für den auch der moderne Spanier, der für Calderon z. B. nur eine patriotische Verehrung aus der Ferne übrig hat, noch warm werden kann, dessen Worte wie die eines Lebendigen klingen[1], Francisco Gomez de Quevedo y Villegas, ein Sohn der Berge, wie er gern sich rühmte, geboren zu Burgos 1580. Er war ein großer Mensch, obwohl er mitten in den trüben Wirbeln des Zeitstromes schwamm und von dessen Sitten- und Geschmacksverfall nicht unberührt blieb. Im Herzen den alten nationalen Idealen zugewandt, war sein Verstand doch ganz zu Hause in der Wirklichkeit jeder Art und Stufe, seine Phantasie oft „gebändigt vom Gemeinen". Mit der einen Hand streut er große, noch nie gehörte Wahrheiten aus, mit der andern malt er (die Palette hätte Zola neidisch machen können) die schmutzige Hefe der spanischen Gesellschaft, die trüben Gärungen und wilden Stürme seines unbändigen Herzens.

Er hat sich selbst gezeichnet: „Ein Ehrenmann, zum Schlimmen geboren; ein Edelmann, um ein Mensch zu werden von vielfältiger Kraft und ebensoviel Schwachheiten; von gutem Verstand und schwachem Gedächtnis; kurz von Gesicht und Erfolg; dem Teufel überantwortet, der Welt verpfändet, dem Fleisch ergeben; offen von Auge und Gewissen; schwarz von Haaren und Glück, mächtig von Stirn und Gedanken[2]". Da er nun auch lahm war, mit nach hinten gekrümmten Beinen (el diablo cojuelo nannte man ihn), so hat man ja die richtige Disposition zum Satiriker. In der herzlos zermalmenden Bitterkeit seines Spotts wie in der Mächtigkeit seines Verstands gleicht er Jonathan Swift; auch in dem Schiffbruch seines Lebens, nur daß bei ihm das Unglück bloß von außen kam. Der Dean von St. Patrick's verfehlte das Ziel seines Ehrgeizes, infolge

---

[1] Im Jahre 1780 erschien: Al Rey electo. 191 pensamientos máximas y consejos de Quevedo que debe tener muy presente para su gobierno el Duque de Aosta.

[2] Es hombre de bien, nacido para mal; hijo de algo, para ser hombre de muchas fuerzas y de otras tantas flaquezas; ... es de buen entendimiento, pero de no buena memoria; es corto de vista, como de ventura; hombre dado al diablo prestado al mundo, y encomendado á la carne; rasgado de ojos y de conciencia, negro de cabello y de dicha, largo de frente y de razones.

einer ziemlich harmlosen Allegorie auf die drei Kirchenparteien, welche die Gefühle der Königin Anna verletzte, Quevedo, dessen gran tacaño mit grauenhaften Blasphemien gewürzt ist, hat nie das Mißtrauen der Inquisition ernstlich geweckt.

Sein Bild fehlt im Museum des Prado, unter der Gesellschaft, auf die er einst sein scharfes, oft verletzendes Licht ergoß, aber es existiert noch, echter als irgendeines der Dichter seiner Zeit, in Farbe, und auch in Ton. Eine sehr merkwürdige Zeichnung des jugendlichen Dichters, augenscheinlich nach dem Leben, befindet sich in Pachecos Porträtwerk, leider ohne Text, unter Nr. 48 in Asensios Ausgabe; Quevedo selbst rühmt es in der 25. Silva des Parnaß[1].

Sein bei Palomino (Museo III, 333) beschriebenes Bildnis von Velazquez befand sich, wie es scheint, im vorigen Jahrhundert in der Sammlung des D. Francisco Bruna in Sevilla, wo es der Engländer Twiss sah[2]. Eine rohe Kopie hängt in der Nationalbibliothek zu Madrid, eine noch geringere war in der Sammlung José Madrazos und ist bekannt aus einer Lithographie Camarons. Der kleine, Murillo zugeschriebene bebrillte Kopf in der Galerie La Caze (Nr. 28, Rund, 0,29 Durchmesser) ist nicht Quevedo. Die Kopfform ist ganz verschieden: kurze zurückliegende Stirn, mit starken Höckern über den Augen, vorspringende Adlernase.

Quevedo war ein Bewundrer des Malers, von ihm stammt das frühste bekannte Zeugnis aus zuständiger Feder über ihn, in der Silva „an den Pinsel", im Parnaß. Hier nennt er ihn gleich nach den großen Italienern. Er berührt schon alle die Merkmale, welche Spätere in seiner Malerei gefunden haben: Wahrheit, nicht bloß Ähnlichkeit; das Auseinandergehn und die plastische Rundung, die Weichheit des Fleisches (lo morbido),

---

[1] In der von D. Aureliano Guerra y Orbe seiner Ausgabe der Werke Quevedos in der Rivadeneiraschen Sammlung (Madrid 1859—1877) vorausgeschickten Biographie werden die meist für Ausgaben Quevedos gestochenen, übrigens sämtlich mittelmäßigen, auch durch geschmacklose Zusätze entstellten Bildnisse kritisch besprochen, und als das beste und oft, u. a. von Carmona kopierte, ein kleines Medaillon in dem Titelkupfer des Parnaso Español von 1648 bezeichnet. Mit dem Medaillon wetteifert nach Guerra ein zweiter Stich, nach einem ausgezeichneten Madrider Original, in der Ausgabe von 1715, gezeichnet von Salvador Jordan, und von da in die Antwerpener Ausgabe übergegangen (hier gestochen von Bouttatz), aber dieser Stich geht auf dasselbe Original zurück, das kein anderes ist als das Gemälde in Apsley House.

[2] An original portrait of Quevedo, with spectacles, by the same Velazquez. A fine engraving, by Carmona, of this picture is inserted in the 4th vol. of the Spanish Parnassus. Twiss, Travels in Spain 308.

die Lebendigkeit; die Treffsicherheit gleich dem Spiegelbild, die technische Meisterschaft und die unverschmolzenen Striche.[1]

Das Gemälde in Apsley House (24" zu $21^{3}/_{4}$ ") wurde von dem Herzog von Wellington im Jahre 1841 in London erworben (Z 105), es galt damals für einen spanischen Advokaten. Dies kann nicht gemalt sein nach seiner letzten Gefangenschaft im unterirdischen Verließ von S. Marcos bei Leon (1639—1643), aus dem er als gebrochener Mann hervorkam; es stammt aus der Zeit seiner Gunst, etwa als er Sekretär S. M. wurde (1632). Ein kräftiges gedrungenes Gesicht von reichlichen Haaren umwallt, ein wenig nach links gewandt; auf ganz dunklem braunem Grunde, der sich über der rechten Schulter etwas erhellt, in einem hellen metallischen Ton, mit drüber hinstreifenden Lichtern.

Dies Gemälde ist von Señor A. de Beruete, der es in Gesellschaft seines Pariser Porträtmalers besichtigte, dem Velazquez rund abgesprochen worden. Beide vermißten darin la griffe du lion. Die Kühnheit, an seiner Echtheit festzuhalten, schöpfe ich aus der erneuten Prüfung, auf der Guildhall Ausstellung im Juli 1901, wo mir das geistvoll persönliche Leben dieser Züge noch deutlicher als früher entgegengetreten ist[2], hervorgezaubert mit einer Einfachheit und Anspruchlosigkeit der Mittel, wie es nur ein Maler vom Rang des Velazquez vermochte. Freilich nicht mit dem impressionistisch-lockeren Strich, ohne den man sich selbst für Velazquez nicht mehr zu erwärmen vermag. Aber wir haben ja erlebt, wie täuschend auch diese Löwenhaut umgenommen werden kann.

Quevedo hat uns in Versen eine humoristische Beschreibung dieses seines äußern Menschen als Spiegel des innern geschenkt, die ganz mit dem Bilde stimmt. Die Stirn ist hoch, oben in der Mitte das stärkste und breiteste Licht gesammelt, auch steigen von der Nasenwurzel breite schräge Falten auf, zwei horizontale Narben fehlen nicht. Auf diese breite klare Stirn war er stolz[3].

---

[1] Por tì el gran Velasquez ha podido,
diestro cuanto ingenioso,
ansí animar lo hermoso,
ansí dar á lo mórbido sentido
con las manchas distantes,
que son verdad en él, no semejantes,
si los afectos pinta;
y de la tabla leve
huye bulto la tinta desmentido
de la mano el relieve.
y si en copia aparente [ente
retrata algun semblante, y ya vivi-
no le puede dejar el colorido,
que tanto quedó parecido,
que se niega pintado; y al reflejo
te atribuye que imita en el espejo.
(Obras III, 317.)

[2] Diesen Eindruck hatte auch A. Bredius, Spaansche Kunst te London (De Nederlandsche Spectator 1901. Nr. 22f.)

[3] Cabeza — ancha, bien repartida, suficiente para mostrar por señas mi agudeza, frente — larga y blanca, con algunas viejas heridas, testimonio de valiente.

Die Augen stehn hier hinter den großen runden Gläsern eines Hornkneifers, dessen Einfassung einen Schatten aufs Gesicht wirft. Denn dieser scharfsichtige Beobachter war seit seinen Universitätsjahren in Alcalá, wo er als Fünfzehnjähriger den theologischen Grad erwarb, mit hochgradiger Kurzsichtigkeit behaftet. Durch unersättliches Lesen (auch orientalischer Drucke) hatte er seine Sehkraft geschwächt, denn er las beim Essen, im Wagen, im Bett; er führte auf Reisen einhundert sehr kleiner Bändchen in einer Ledertasche mit sich. Er hatte den Appetit, aber auch die Verdauungskraft des Polyhistors; sein gedrängter, durch Anspielungen, unerwartete und ungewöhnliche Wendungen dunkler Stil ist (wie der Hamanns) der Stil des Lesers. Bei ihm traf nicht zu, daß das Lesen die Denkkraft lähmt. Die Brille war also in diesem Falle nicht die bekannte spanische Eitelkeit[1].

Es sind große, runde, offene Augen[2], Lerma nennt sie in einem Gedicht klar wie Kristall, er selbst „trübe zugleich und heiter[3]“. Ohne die Brille unsicher, blöde, haben sie unter den Gläsern, wie hier zu sehen ist, einen festen, kalten, durchdringenden Blick, sehr verschieden von dem üblichen vornehmen Seitenblick bloß repräsentierender Persönlichkeiten. Es ist nicht der Blick des Dichters oder des Philosophen, mehr der des Politikers, des Menschenkenners, vor dem der Schein zergeht und die Motive durchsichtig werden, ein verwirrender Blick, mit einem Hauch von Verachtung, wie auch der Mund Geringschätzung und Trotz ausdrückt[4]. Infolge des Reflexes der Brillengläser scheint er aus einem tiefern, dunklen Hintergrund hervorzudringen. Als sich sein Gönner und Geistesverwandter Osuna, dessen rechte Hand er gewesen war bei der Verwaltung Siziliens, um den Posten in Neapel bewarb, war es Don Francisco, den er mit der nötigen Kasse an den Hof sandte (30000 Dukaten); da hat er die Großen „in der Menschheit trauriger Blöße“ vor sich gesehn.

[1] C'est surtout la folie d'estre aveugle qui a fait fortune .... De bons yeux sont devenus le partage de la canaille. M. de Langle, Mon voyage en Espagne. Neuchatel 1785 II. 93. Generale ließen sich im Galopp, mit ungeheurem Kneifer malen. Z. B. der Marques de Veleda, in einem Stich von Ant. van der Does.

[2] Ojos — rasgados, aunque turbios serenos, aunque tengan mil enojos.

[3] Lisura en verso, y en prosa,
Don Francisco, conservad,
Ya que vuestros ojos son
Tan claros como un cristal. Palomino a. a. O.

[4] Er sagt bei Gelegenheit seiner Schultern „que causa el verme al mas valiente asombro!“

Trotz dieses Beobachterblicks liegt in dem Ganzen des Gesichts, der Kopfhaltung, etwas Schlagfertiges, etwas vom Mann des Degens (der ihm die Stirnnarben verschaffte), des prompten, sarkastischen Erwiderers. Die Gabe persönlichen Muts fehlte ihm nicht, auch des moralischen. Damalige Leser mögen seine in usum delphini reproduzierten Verse römischer Satiriker und so manche Sätze der Monarquía de Christo und des Lebens des M. Brutus, zu denen ihm Don Philipp und Don Gaspar gesessen, nicht ohne Schrecken angeblickt haben. Obwohl gelegentlich Meister in unwiderstehlicher Schmeichelei und diplomatischer Verschleierung bedenklicher Wahrheiten, Hofpoet, war doch das „freie Wort" bei ihm sozusagen Temperamentseigenschaft[1]; aber er besaß auch durch Erfahrung und ungeheures Wissen die Kompetenz, „die Wahrheit zu sagen", die durch Rede- und Preßfreiheit nicht ausgeteilt wird. Er hatte ja nicht nur die Bänke des Kollegs, auch die schwerere Schule der Geschäfte durchgemacht. Daß ein solcher Mann bis zu seinem sechzigsten Jahre am Hofe möglich war, beweist übrigens, daß der Despotismus Philipps IV jedenfalls nicht kleinlich gewesen ist. Er hat von ihm hören müssen, daß ein König, der sich von anderen regieren läßt, nur ein Handschuh sei.

Schwarze Haare (bei bräunlichen — rojas — Brauen) wallen breit, locker, tief um das Antlitz herab, über der Stirn sich aufbäumend, die Ohren zudeckend. Graue Streifen haben sich reichlich eingeschlichen. Etwas wirr durcheinander, wie ein vom Gewitter getroffenes Ährenfeld. Dieser Kopf sitzt auf starken Schultern und sehr hoher Brust[2]. Die aufgetriebenen Nasenflügel lassen das Temperament zwischen den Zeilen lesen, denn nicht zu leugnen ist, daß das ruhelose Feuer dieses Geistes in dem Kopf des Gemäldes latent ist, daß nur wer es weiß, die Spuren der darüber hingegangenen Stürme der Leidenschaft, die Gedankenarbeit, den Kampf auf Leben und Tod in diesen scheinbar ausdruckslosen Flächen ahnen wird. Dazu stimmt die Beleuchtung: von ferne sieht man einen nur teilweis aus dem Dunkel hervortauchenden Kopf, der erst neuerdings durch eine gelungene Restauration offenbar geworden ist[3].

[1] Man warf ihm Undank vor, selbst gegen Osuna. Questo cavaliere, schreibt der toskanische Gesandte bei seiner Gefangennehmung, era di buonissima conversazione, pero piccante, e dicono ingrato. Depesche vom 17. Dez. 1639.

[2] Pecho — alto, y en generosa compostura, donde pueden caber honra y provecho.

[3] Von Colnaghi. Früher konnte man besorgen, daß nach einer Wegnahme der dunklen Decke eine andre Hand zum Vorschein kommen werde.

Mehr an die Oberfläche tritt dieser Charakter in der merkwürdigen Terrakottabüste der Nationalbibliothek. Sie hat den Madridern Kopfzerbrechen verursacht, wer dort einen solchen Kopf gemacht haben könnte. Jedermann nennt Alonso Cano; aber seine plastischen Arbeiten haben keine Spur von der Art dieses Werks. Und wenn Cano den Zügen des Dichters so nahegetreten wäre, warum hätte er für jene Zeichnung die Aufnahme eines andern benutzt! Die Büste soll im Palast gewesen sein und von Philipp V der Bibliothek geschenkt. Warum sollte Philipp IV, der sich mit Buffonenbildnissen umgab, den Satiriker verbannt haben? Wäre er empfindlich gewesen wegen der bittern Wahrheiten, so war er Liebhaber genug, der Kunst wegen an diesem Tonbild Freude zu haben. Meiner Ansicht nach stammt es von einem Italiener, vielleicht von Quevedo aus Neapel mitgebracht. Es ist etwas darin von dem Geist der Köpfe Lorenzo Berninis. Die freie italienische Auffassung erscheint hier im Gegensatz zu der immer wo nicht zeremoniösen, doch verschlossenen der Spanier. Es ist das einzige Beispiel, wo Velazquez bei demselben Modell nicht im Vorteil erscheint gegen einen zeitgenössischen Kollegen.

Hier ist der Mensch, mitten aus dem Leben herausgegriffen, wie er redete und sich bewegte. Es ist dieselbe Kraft; die Furchen und Einschnitte besonders um die Augen (die tiefer liegen), um Nase und Mund, noch markierter, zerrissener, die Haare besser geordnet und in breit auseinandergehendem Gelock, auch der kurze Wulst legt sich über die linke Seite der Stirn, dieselben Narben, die breite leicht gebogene Nase. Daran erkennt man ihn, denn die Büste hat weder Namen noch Firma. Nur der Ausdruck ist anders; er hat nicht die grade, feste, trotzige Richtung; der Kopf ist nach der Schulter geneigt, der Blick etwas seitlich, abwärts, unstet, wie in ferne Dinge verloren; in der Ruhepause des Sitzens vor dem Modellierer ist er die Beute seiner Gedanken. Nichts ist darin von Schwäche, Kleinlichkeit, am wenigsten von Eitelkeit; aber heftige Leidenschaften haben es durchwühlt und eine Spur von Ermattung zurückgelassen. Ein Mann, in dessen Leben nichts war von Programm, dessen Schriften Pamphlete, dessen Poesien Gelegenheitsgedichte waren, der nur in Exil und Gefängnis langatmige politische Homilien an einen biblischen oder klassischen Text anspinnt; dessen Hauptwerk in der Tat „Träumen“ gleicht, ein lockerer Rosenkranz von Einfällen. Ein Mann, dessen Seele unter allen Ereignissen und Leiden der Zeit bis auf den Grund miterzittert, der nie in ruhiges Fahrwasser gekommen ist; und

als er es einmal versuchte und sich von seinen Gönnern — glücklich — verheiraten ließ, nur ein Jahr Friede fand; dessen Auge wohl zum Ewigen hinaufreichte, aber wie der Schiffer im Sturm seinen Stern zwischen Wolken erblickt; den die Strömung dann endlich am Felsen zerbrach.

DER BILDHAUER MARTINEZ MONTAÑES

Im Jahre 1636, als die Reiterstatue Philipps IV in Arbeit war, ist auch ein plastisches Modell des Kopfes nach Florenz gesandt worden, zu dessen Herstellung der damals schon bejahrte Bildhauer Juan Martinez Montañes aus Sevilla nach Madrid geholt ward. Obwohl in dem umfangreichen Briefwechsel, der zwischen Florenz und Madrid über jenes große Werk geführt wurde, von einem solchen Modell nichts erwähnt wird, auch von dem Vorhandensein einer überlebensgroßen Büste Philipps in Italien nie etwas verlautete, so ist die Tatsache doch erwiesen durch eine Bittschrift jenes Bildhauers an das Handelsgericht beider Indien vom 19. September 1648, die Cean Bermudez aus dessen Archiv mitgeteilt hat.

Danach war Montañes durch ein Schreiben S. M. berufen worden, „ein Bildnis ihrer Königlichen Person anzufertigen, das dem Großherzog von Florenz gesandt werden sollte, der es für die Reiterstatue verlangt hatte“. Infolgedessen habe er Haus und Arbeit im Stich gelassen und mehr als sieben Monate am Hofe zugebracht, auch seinen Auftrag erledigt und zwar so zur Zufriedenheit S. M., daß das Bildnis sofort nach Florenz abgeschickt wurde[1].

Der König, in dessen Kasse damals wieder Ebbe war, hatte ihm statt Honorars eine Anweisung (cédula) ausfertigen lassen an das Handelstribunal zu Sevilla, auf ein von ihm zu wählendes Kauffarteischiff (nao de visita) der Flotte von Tierrafirme, d. h. auf einen Gewinnanteil. Da aber lange keine Schiffe disponibel waren, so hatte er mit seiner Forderung zwölf Jahre lang gewartet. Auch jetzt, alt, kinderreich und bedürftig, klopfte er vergebens an; er starb bald darauf; erst zehn Jahre später (1658) glückte es der Witwe, die Anweisung an einen Kaufmann gegen einen Silberbarren von tausend Escudos Wert zu veräußern. —

Die Berufung an den Hof war wahrscheinlich auf Vorschlag des Velazquez geschehn, der den Künstler als junger Maler in Sevilla gekannt hatte, und durch den Schwiegervater von

[1] Cean Bermudez, Diccionario III, 86f.

seinen Verhältnissen unterrichtet, ihm gerne Ehre und Verdienst verschafft hätte.

Als ich mich mit dem Reiterbild Taccas beschäftigte (1877), war mir die Ähnlichkeit des skizzierten Kopfs in dem Alonso Cano genannten Bildhauerporträt im Pradomuseum mit Philipp IV aufgefallen, und die Frage gekommen, ob dies nicht Montañes sein könne, den König für Florenz modellierend. Ich bemerkte auch jene lebhafte Wendung des Haupts, die ja der Reiterfigur Taccas von fast allen sonstigen Bildnissen dieses Königs unterscheidet[1].

Meine Vermutung[2] wurde zur Gewißheit, als ich dann in der Akademie zu Sevilla das Porträt des Montañes von Varela sah. Denn bei allen Veränderungen, die mehr als zwanzig Jahre in einem Gesicht anrichten, ist der unveränderliche Grundbau derselbe. Nur sind die harten, ja häßlichen Formen durch das Alter gemildert. Merkwürdig ist, daß die rechte Hand mit dem Modellierholz ganz ebenso gestellt und gezeichnet ist, wie in unserm Bildnis. Die Linke hält dort eine Statuette, oder vielmehr eine Skizze, wahrscheinlich eines h. Hieronymus.

Hiernach dürfte man also ein Bildnis des gefeiertsten Meisters der Estofadoskulptur in Andalusien der Porträtgalerie des Velazquez zufügen. Montañes, der schon 1608 ein Jesuskind für den Sagrario der Kathedrale arbeitete, und sich 1648 „viejo“ nennt, muß damals ein hoher Fünfziger gewesen sein.

Man hat das Gemälde, wahrscheinlich um es mit dem Alter Canos in Einklang zu bringen, in die letzten Jahre des Meisters setzen wollen. Der unvollendete Zustand (retrato por acabar) gibt ihm eine scheinbare Ähnlichkeit mit der sogenannten dritten Manier. Die leicht eingeriebene Braununtermalung der schmalen Schatten ist einfach stehn gelassen, auch in den gelb- und rötlichen Fleischtönen ist das Korn der Leinwand in die Augen fallend. Dennoch sind diese Lichtflächen von so sonniger Helle, die Plastik so unübertrefflich, daß man sagen kann: der Maler stellte die weitere Ausführung ein, weil er seinen Zweck erreicht sah. Der alte Bildschnitzer modelliert die mit einem Minimum von Linien auf der Grundierung angedeutete Büste; auf dieser

---

[1] Nach der einzig zuverlässigen Bleistiftzeichnung der Madrider Nationalbibliothek. Das in Stirlings Annals II, 780 gestochene (aus der Galerie espagnole des Louvre) stellt einen alten Geistlichen dar; der Kopf in der Ermitage (353) ist total verschieden. In den Españoles illustres ist ein Stich von J. Bazquez. *Spanische und deutsche Kenner der Gegenwart betrachten den Dargestellten wieder als Cano und setzen das Bild ins Ende der fünfziger Jahre.*

[2] Auf die auch P. Lefort unabhängig gekommen ist: Qui pourrait bien être celui de M. M. Gazette des B.-A. 1882 II, 409.

Leinwand ist alles im Werden und in allen Stadien des Werdens, denn es gibt auch ausgeführte Teile, z. B. der schwarze Anzug.

Die linke Hand ruht auf dem Scheitel der Tonbüste; die rechte ist sehr geistreich skizziert, hier ist der erste Wurf stehn gelassen. Vier Finger legen sich um das Holz, der kleine Finger dagegen steht frei ab, durch einen fetten geschlängelten Lichtstreifen ausgezeichnet. Obwohl mit Nichts gemacht, gibt es wenig Hände die so sprechend sind wie diese. Sie zittert von Leben. Sie macht jetzt eine Pause. Das forschende Auge liest die Formen von der Natur ab: diese modellierende Tätigkeit des Gehirns wird im nächsten Augenblick den Impuls der modellierenden Hand auslösen.

Der Kopf gehört zu einem in Kastilien häufig vorkommenden Typus; Verfasser sah an einem der ersten Tage nach seiner Ankunft in Madrid über einer Logenbrüstung des Theaters Variedades einen Doppelgänger. Breite, schön gewölbte, scharf vorgedachte Stirn, dicke buschige nahe zusammenrückende Brauen, die kleinen etwas auseinanderstehenden Augen überschattend; zwischen starken Backenknochen ein breiter etwas gedrückter Nasenrücken. Die grauen Haare (auch Schnurr- und Knebelbart fast weiß) sind bereits dünn, besonders auf der Stirn. Man liest in diesen Zügen die Arbeit eines langen Lebens, dessen Frucht noch in zahlreichen Werken Sevillas und seiner Provinz so vollständig beisammen ist. Werke die nun schon fast drei Jahrhunderte lang dem Volke seine Heiligen zu vollem Leben beschworen haben. Vertrauenerweckend, ehrwürdig ist der Eindruck dieses Mannes. Der Kopf stimmt ganz zu dem Eindruck seiner Statuen: weder ein beobachtender noch ein phantasievoller Künstler, aber ein Ymaginero von edlem Geschmack, Ehrfurcht vor der Überlieferung, gleichmäßigem Fleiß und echtspanischem Ernst.

Der Künstler trägt einen weiten schwarzen Rock mit Ledergürtel und schwarzseidenen Mantel: ein Anzug in dem ein Bildhauer kaum modellieren wird, es sei denn, daß er eine sehr vornehme Person vor sich habe. —

Seit Tizian und seinen Landsleuten haben sich Bildhauer (anders als die Maler) gern darstellen lassen mit Produkten ihrer Kunst beschäftigt, Statuetten in der Hand, und umgeben von Werken der Plastik. Auch Spanien besaß ein gutes Vorbild in dem Bildnis des Pompeo Leoni mit der Marmorbüste Philipps II, den Meißel führend, von dem venezianischen Greco — einst im Landhause Sir W. Stirlings bei Keir.

Von van Dyck gibt es ein Bildnis des jungen Franz Duquesnoy, der einen grinsenden alten Satyrkopf in der Hand hält[1]. Hubert van den Eynden stützt den Ellbogen vornehm nachlässig auf das Haupt eines Schlafenden; Adrian Colyns de Nole (beide in der Ikonographie) legt die Rechte auf den Scheitel eines überlebensgroßen antiken Kopfs. Diese Motive sind dann oft wiederholt worden, nur verwandeln sich die Künstler immer mehr in Schauspieler[2]. Nicolas Coustou von Rigaud stützt die eine Hand auf den Meißel wie auf einen Kommandostab, die andre auf den Kolossalkopf eines Caracalla; wie ein Löwenbändiger, triumphierend das von der Perücke umwallte Haupt zurückwendend.

Bei diesen Bildhauerporträts fragt man oft: was sie eigentlich machen und wollen. Bei Velazquez weiß man es. Er zeigt uns den Künstler mitten im Schaffen versenkt in sein Modell.

DER KARDINAL BORJA

Zu Anfang des Jahres 1636 kehrte ein spanischer Kardinal nach zweiundzwanzigjähriger Abwesenheit aus Rom in die Hauptstadt zurück. Er war, wie die Spanier pflegten, sehr ungern von der heiligen Stadt — und seinen Hoffnungen dort — geschieden; aber der Empfang der ihm am Hofe zuteil wurde, war wohl geeignet, die Bitterkeit seines — soll man sagen Exils ? — zu versüßen.

Gaspar Borja y Velasco, geboren zu Villalpando in Leon am 13. April 1582, ein Sohn D. Franciscos, Herzogs von Gandía, schon in seinem 29. Jahre (1611) auf Vorschlag des Königs von Urban VIII zum Kardinal erhoben, gehörte einer Familie an, die der Kirche zwei Päpste, darunter den auf St. Peters Stuhl unerreichten Alexander VI und einen Heiligen geschenkt hat, den dritten General der Jesuiten. Diese Herzöge von Gandía stammten von dem erstgeborenen Sohn Rodrigo Borjas, Don Giovanni.

Als im Jahre 1625 zur Feier der Kanonisation Francisco Borjas, dessen Abschied von der Welt so oft von spanischen

[1] Im Besitze des Königs von Belgien, radiert von Ch. Wattner.

[2] In der Ecole des Beaux-Arts finden sich viele übrigens geistreiche Porträts dieser Art, z. B. Jacques Buiret 1661; Corn. van Cleve 1681; René Fremin 1701; J. B. Lemoine 1738; Louis Claude Vassé 1851 u. a. Jean Thierry im Gemälde von Largillière legt dem Marmorkopf die Hand mit der Reißfeder auf den Scheitel. In Coustous Porträt von Le Gros ruht die Hand mit dem Hammer auf der Stirn eines großen antiken Frauenkopfs.

Malern dargestellt worden ist[1], die Überführung seiner Reste in das Profeßhaus zu Madrid stattfand, trugen (nach Khevenhiller) 46 Urenkel und Ururenkel aus vierzehn fürstlichen Häusern seine Bahre und Fahne, und abends wurde ein Maskenrennen gehalten, dessen Teilnehmer fast alle in Blutsverwandt- und Schwägerschaft mit des Heiligen Deszendenten standen. Der Exminister und nunmehrige Kardinal Lerma, selbst ein Ururenkel, hatte die Standarte getragen, auf der das Familienwappen (der Ochse) und darüber der Name Jesus gestickt war, mit dem Lemma: Ut portet nomen meum, „anzuzeigen, daß Gott seine Kirche allbereit ihrer zweien von diesem Hause anvertraut". Einige erinnerten sich hier der Prophezeiung des hl. Vincenz Ferrer: „Ter mugiet bos." Nach einigen war die Weissagung durch diese Kanonisation nun erfüllt, während andere noch einen dritten Nachfolger Petri aus dem Hause erhofften.

Der damals in Rom als Protektor der Krone Spaniens residirende Kardinal Gaspar soll sich dieser Auslegung angeschlossen haben. Er war angesehn durch Rechtlichkeit der Gesinnung, verehrt vom Volk und „Vater der Armen" genannt wegen seiner großartigen Wohltätigkeit; der Venezianer Giustiniani rühmt ihm auch hervorragende Feinheit, Geschicklichkeit und Talent nach[2]. Andere dachten gering von seiner Begabung, und der Kardinal Zapata spottete über die Enthaltsamkeit, welche er sich, im Hinblick auf jenes Ziel, wiewohl vergeblich, aufzwinge[3]. In seinen öffentlichen Handlungen bemerkt man Zähigkeit des Willens bis zur Schroffheit — und zuweilen Kleinlichkeit — in der Vertretung von Staatsinteresse und Etikette; verbunden mit unzweifelhaftem persönlichem Mut. Eigenschaften, die den spanischen Staatsmännern jener Zeit allein noch geblieben zu sein schienen, nachdem die Weisheit, das Feldherrngenie, der Unternehmungsgeist und die organisatorische Begabung früherer Tage abhanden gekommen waren.

In der Geschichte der Zeit erscheint sein Name zuerst im Jahre 1620, als er mit der delikaten Aufgabe betraut wurde, den Vizekönig Osuna aus Neapel fortzuschaffen. Die Schwierigkeit war, daß weder der Kardinal förmliche Vollmacht und

---

[1] Z. B. von Goya in der Seo von Valencia. Das Gemälde, ehemals in Staffordhouse, sein Empfang durch den Ordensstifter an der Schwelle des Jesuitencollegs in Rom, ist ein gleichgültiges Bild in der breiten, dunklen, wolligstumpfen Art späterer spanischer Maler.

[2] Conosciuto in Italia, d'esquisita finezza, desterità e talento ... Ministro stimato per i caratteri di sangue e della porpora, non men per i talenti e rettitudine d'intentione. Giustiniani, Disp. di Madrid 25. Jan. und 30. Dez. 1645.

[3] F. Gregorovius, Urban VIII, 103ff.

Verhaltungsregeln, noch der Herzog die königliche Abberufung erhalten hatte. Charakteristisch für die Zeit Philipps III, wo eine Adelsfamilie mit ihrem Anhang den Staat mit Beschlag belegt hatte, ist diese Freiheit, die den höchsten Staatsbeamten in so wichtigen Fragen gelassen wurde.

D. Pedro Giron, Herzog von Osuna, hatte als Vizekönig von Sizilien und Neapel das Ansehen der spanischen Flotte im ganzen Mittelmeer in die Höhe gebracht und die Erinnerung an den Tag von Lepanto neu belebt. Aber er machte sich durch Auflagen verhaßt, verfeindete sich durch despotisch-formloses Gebaren den Adel, kompromittierte endlich durch skandalöses Leben seine Person dergestalt, daß ihn der Hof gegen die aus Neapel erhobenen Anklagen und die Feindschaft Venedigs nicht halten konnte. Man beschloß ihn auf möglichst schonende Weise zu entfernen. Borja wurde damit beauftragt: er mochte zusehn, wie er mit dem unberechenbaren und unbändigen Manne fertig wurde.

Osuna, stolz auf Namen und Verdienst, war überzeugt, daß er sich durch Entschiedenheit des Auftretens der Halbheit des Kabinetts in Madrid gegenüber behaupten werde. Man traute ihm den tollkühnen Plan zu, sich dort ein unabhängiges Fürstentum zu gründen; allerdings hatte er durch demagogische Praktiken und Persönlichkeiten schon erreicht, daß der neapolitanische Pöbel im Frühjahr 1620 den Toledo durchzog mit dem Geschrei: „Wir wollen keinen andern Regenten als Osuna." Der Adel, Plünderung und Brand besorgend, befestigte sich in seinen Palästen und mobilisierte die Dienerschaft. Den Brief, in dem ihm Borja seine Ankunft meldete, zerriß er und rief: „Ich bin Don Pedro Giron, und werde jedermann zeigen was ich in Spanien kann." Er hoffe Borja in ein Schiff packen und nach seiner Diözese Sevilla befördern zu lassen.

Der Kardinal erinnerte sich, wie es einst Mendoza mit dem Kardinal Granvella gemacht hatte, er beschloß ihn zu überlisten und mit der vollendeten Tatsache seines eigenen „possesso" zu überraschen, zu vernichten. Er kam nach Procida, verständigte sich mit dem Kommandanten des Castel nuovo, D. Alvaro de Mendoza, ließ sich huldigen und fuhr am 3. Juni abends heimlich in einer Barke nach Nisida und von da ins Kastell. Eine Stunde vor Sonnenaufgang verkündigten die Kanonen der Kastelle und die Glocken der Kirchen die Ankunft des neuen Vizekönigs. Osuna, aus dem Schlaf geschreckt, eilte nach dem Kastell um zu hören, daß der Vizekönig drinnen sei. Ein jäher Sturz; in einer Stunde sah er sich von allen verlassen[1].

[1] Bericht des venezianischen Agenten Gaspar Spinelli im Archiv der Frari.

Juan Martinez Montañez: Kruzifix.
Sevilla, Sakristei der Kathedrale.

Alonso Cano: Kruzifix.
Madrid, Academia de S. Fernando.



Details
aus nebenstehenden
Bildern.



Murillo:
Bildnis des Don Andrés de Andrady y Col.
London, Lord Northbrook.



Juan Bautista del Mazo oder Juan Rizi:
Bildnis des Don Tiburcio Redin.
Madrid, Prado.

Als Borja die ohne Blutvergießen gelungene Lösung der Krisis nach Madrid berichtete, wagte er dem König seine Schuld mit dürren Worten vorzuhalten. Er ermahnte Philipp III, sich um die Zukunft seiner Reiche in Zukunft besser zu bekümmern, sonst würden ähnliche und schlimmere Verwickelungen nicht ausbleiben. Diese Keckheit sowie die für den ruhmreichen Statthalter beschimpfende Art seines Vorgehens bestimmte den Herzog von Uceda, ihm alsbald einen Nachfolger zu geben. Nur sechs Monate hat er regiert; zur Verschönerung der Stadt trug er bei durch den Bau des Quais von Santa Lucia.

Noch mehr genannt wurde Borjas Name gelegentlich der berühmten Erklärung gegen die antispanische und antikaiserliche Politik Urbans VIII im Jahre 1632, ein Akt, in dem der Konflikt zwischen diesem patriotisch gesinnten Kirchenfürsten und Ferdinand II seine dramatische Spitze fand. Als der Papst verweigerte, dem Kaiser Subsidien zu zahlen und die katholischen Mächte zu dem angeblichen, von ihm aber geleugneten Kampf für die Religion zu ermahnen, wurde in einer Versammlung von Kardinälen der spanischen Partei und des kaiserlichen Botschafters jene Protestation ausgearbeitet, die Borja als Protektor der Krone Spaniens und Haupt der Partei im Consistorio vorlesen sollte. Sie schloß mit den Worten, er protestiere im Auftrag Seiner Majestät in schuldiger Demut und Ehrerbietung, daß an jeder Schädigung, die aus des Papstes zaudernder Politik der katholischen Religion erwachsen sollte, nicht ein frömmster und gehorsamster König die Schuld zu tragen habe, sondern „Ew. Heiligkeit ist es, der selbige zugemessen werden muß.“ Bei der Vorlesung dieses Aktenstückes am 8. März war es, wo Urban VIII dem Kardinal „Taceas!“ zurief[1], und ihn hinauswies, während die Nepoten Miene machten, sich tätlich an ihm zu vergreifen.

Der Papst hegte seitdem einen unversöhnlichen Groll gegen Borja, dem er Undank vorwarf; aber der Charakter als königlicher Botschafter schützte ihn vor seiner Rache. Das Drängen des Nuntius in Madrid auf Abberufung war erfolglos: Spaniens Könige haben nie Rom einen Diener geopfert, der sich dessen Haß durch Eifer für das Staatsinteresse zugezogen hatte[2]. So

[1] In einem Briefe erzählt der Kardinal: al llegar à la clausula que dice „haec omnia a Venerandissimis Dominis Cardinalibus hispanis et a me privatim“, entonces me interrumpió con grande alteracion y alboroto diciendome, „taceas, taceas“.

[2] Der Vikar in Alcalá, Quiroga, hatte einst dem päpstlichen Notar, der ein apostolisches Schreiben, das königlichen Rechten zu nahe trat, notifizieren wollte, das Blatt aus der Hand genommen und dabei zerrissen; als ihn der

hat denn Borja noch drei Jahre lang in Rom mit spanischem Phlegma dem Zorn Seiner Heiligkeit standgehalten, ist bitteren Vorwürfen nie eine kalte Antwort schuldig geblieben und hat die Nepoten auf dem Korso geschnitten. Urban VIII blieb nichts übrig als den Knoten zu durchhauen; die Bulle Sancta Synodus verordnete allen Bischöfen bei den höchsten kanonischen Strafen in ihrer Diözese zu residieren. Umsonst erklärte Borja, der bereits Kardinalbischof von Albano war, auf Sevilla verzichten zu wollen. Philipp IV sandte ihm seine Abberufung (1635), da er ihn in seinem Dienste brauche.

Er wurde in Madrid mit Ehren überhäuft. Man sah ihn beim Karneval von 1636 auf dem Balkon neben der Königin, ohne den üblichen trennenden, die Unterhaltung hindernden Vorhang dazwischen; bei der Jagd im Pardo (wo auch die Chevreuse erschien) unterhielt sich der König mit ihm, ohne daß er von seinem Kutschensitz aufstehn durfte. Der Name des reichen Kardinals stand aber auch obenan bei den großen Geldspenden für den Krieg, und während der Abwesenheit des Königs in Aragon bildete er mit drei Granden die Regentschaft (junta del Rey) unter Vorsitz der Königin. Auch hier blieb er seinem Charakter treu: er riet zu blutiger Strenge gegen die Katalonier. Aber während er die Herzen der Hofdamen gewann, indem er ein ganzes Magazin von Zuckerwerk, Bechern und dergleichen Galanterien austeilte, zeigte sich, daß er den richtigen Ton gegenüber den stolzen Domherrn von Sevilla nicht finden konnte. Er kam in Streit mit dem Kapitel über die Besetzung der Präbenden und über die Titulatur Vuestra Señoría, statt deren er nur Vuestra Merced zugestehn wollte. Die Herren Canonici verklagten ihn beim Könige als hochmütig und unerfahren, abhängig von seinem Beichtvater, einem unwissenden Mercenarier, und unfähig zur Verwaltung der Diözese. Ja bei Gelegenheit einer Diözesansynode (Ordenacion) stürmten die Landpfarrer nachts den Palast und zertrümmerten die Möbel seines Zimmers, während er für gut hielt sich schlafend zu stellen.

Endlich, zum neuen Jahre 1643 erhob ihn Philipp IV zu jener höchsten geistlichen Würde, die auch sein Großvater einmal als königliche Anerkennung für den Widerstand gegen die Kurie im Staatsinteresse verliehen hatte. Der neue Primas von Toledo dankte durch ein Geschenk von 50000 Escudos bar, die „sehr gelegen kamen“.

Papst nach Rom zur Verantwortung forderte, schützte ihn Philipp II und belohnte ihn zuletzt mit dem Primat von Spanien. De Pisa, Descripcion de Toledo. Toledo 1619. I, 267f.

Da der Stuhl des hl. Ildefonso nach spanischen Begriffen zunächst auf den Stuhl Petri folgt, so konnte er es als Trost für seine gescheiterten Hoffnungen ansehen. Er hat ihn nur drei Jahre lang inne gehabt; er starb am 28. Dezember 1645 und wurde bestattet in seiner Kathedrale. Zuvor war ihm noch vergönnt, den Fall der Barberini zu erleben[1].

Das Gefühl der Eitelkeit irdischer Größe scheint zuletzt über ihn gekommen zu sein. Er setzte in seinem letzten Willen 12000 Dukaten aus für einen Altar mit Kaplanei vor dem Bilde U. L. Fr. vom Stern, unter dem er begraben sein wollte. Aber er hatte nicht den Hochsinn seiner Vorgänger Albornoz und Mendoza, sich hier ein Denkmal gleich denen jener Kirchenhäupter von anderem Schnitt zu stiften. Sein Grab ist nicht einmal durch eine Inschrift bezeichnet. Nur ein goldnes Kreuz erglänzt auf der schwarzen tumba in der letzten Nische auf der Epistelseite der Kapelle S. Ildefonso, jenem achteckigen spätgotischen Prachtbau, die die Mitte des Kapellenkranzes einnimmt.

Das Kapitel besaß ein Bildnis von ihm, das er wahrscheinlich bei seiner Einführung geschenkt hatte, bestimmt für die Reihe toledanischer Prälaten im Wintersaal der Kathedrale. Jetzt aber beschloß man dies über dem schmucklosen Grabe aufzuhängen, und den Platz Borjas in der Bildnisgalerie durch ein anderes Gemälde auszufüllen. An jener Stelle befand es sich bis zum Jahre 1808. Bei dem Ausbruch des Unabhängigkeitskampfes glaubte man es besser verwahrt im Vorzimmer des Baubureaus im Souterrain (Oficina de la obra y fábrica)[2]. Daher ist es frühern Schriftstellern unbekannt geblieben.

Ein übereinstimmendes in der Malerei glaubwürdigeres Exemplar befand sich im Palast Borja zu Gandia. Dieser Stammsitz der erloschenen Familie war mit dem Titel an die Herzöge von Osuna gekommen, die Nachkommen des Todfeindes unseres Kardinals. Sie haben den stattlichen Bau des 15. Jahrhunderts dem traurigsten Verfall überlassen. Nur die Seo bewahrt noch Erinnerungen an den einstigen Glanz des Hauses und die Anhänglichkeit der Borjas an ihre Heimat. Das Bildnis haben Palomino und Cean Bermudez dort gesehn, später ging es in dieses Besitz über, nach einer handschriftlichen Vermutung V. Cardereras. Von ihm kam es an Salamanca, auf dessen erster Ver-

[1] Giunse in Genova il Sig. Condestabile, e in paradiso il Cardinale Borgia, più contento per haver veduto prima la rovina degli Barbarini. Diario di Ameyden 15. Sept. 1646.

[2] Parro, Toledo en la mano. Toledo 1857. I, 365.

steigerung von 1867 es das Städelsche Institut zu Frankfurt a. M. für 27100 Francs erwarb.

Ein drittes Exemplar (wo er einen schwarzen Anzug trägt) von flüchtigerer Arbeit, ein Atelierbild, in Kingston Lacy, soll einem Vorfahren des Mr. Bankes von einer Herzogin von Gandía verehrt worden sein[1]. —

Dies Bildnis vertritt eine Klasse, die sonst im Werk unsers Malers nicht vorkommt: den spanischen Hierarchen.

Für die Zeitbestimmung haben wir die Wahl innerhalb des Jahrzehnts 1636/45: der Kardinal kam im vierundfünfzigsten Jahre nach Spanien zurück. Nach seinem Aussehen würde man das Bild möglichst gegen das Ende, nach dem Stil eher in den Beginn dieses Jahrzehnts setzen mögen. Es ist ein magerer Greisenkopf von feinem Knochenbau; spärlich graue Haare an den Schläfen, sehr dünner grauer Knebelbart, durch den Kontur und Schatten des Kinns durchscheint; breiter Mund. Nur der feste durchdringende Blick der Augen hat nichts Greisenhaftes. Vielleicht erscheint der Kardinal älter als er war, dank den Aufregungen des Quirinal.

Der Kopf paßt wohl zu einem Sproß dieses Hauses, dem das Blut eines Papstes und der ersten Grandenfamilien in den Adern rollte: Stolz und Härte, durch nichts sonst gemildert: Furcht einflößend beinahe. Dieser eisige durchbohrende Blick müßte zerdrückend wirken auf den Angeklagten, das Wort der Verteidigung in seiner Kehle erstickend. Kein Diplomat oder Hofmann oder Mäzen — er hat nichts von der Finesse und Eleganz italienischer Kardinalstypen. Wer mit den Charakterklassen des heiligen Kollegs vertraut ist, würde hier den Typus des Zelanten erkennen.

Die steile Wölbung der hohen faltenlosen Fläche dieser breiten, bleichen Stirn kontrastiert mit der dünnen, in flachem Bogen eingezogenen, etwas herabhängenden Nase und dem zusammengesunkenen Untergesicht. Ihr kalter Glanz wird noch bemerklicher durch das hohe und schmale rote Barett mit scharfem Abschnitt. Unter dieser Stirn zwei tiefe, braune Augen, kalt und ruhig, lauernd und gebieterisch. Der zahnlose Mund mit den festgeschlossenen Lippen drückt Entschlossenheit aus. Aus solchem Mund kommen die Worte tonlos, langsam, schnei-

---

[1] In der Sammlung der Handzeichnungen der Nationalbibliothek ist eine kräftige Kreidezeichnung des Kopfs vom Kinn bis zum Ansatz der Mütze, $9^1/_2$ cm hoch, bezeichnet: Facsimile del estudio que hizo Velazquez para el retrato q pintó, y posehia Cean Bermudez. Größe des Frankfurter Bilds: 0.64 zu 0.48.

dend, — wie im Jahre 1640 in der Junta auf Anlaß des Aufstands in Katalonien: „Gleichwie ein Brand nur zu dämpfen ist durch viel Wasser, also kann das Feuer des Treubruchs und Aufruhrs nicht gelöscht werden als nur mit Strömen Blutes[1].“ In den Äußerlichkeiten hat er Einfachheit beliebt, selbst das Busenkreuz fehlt.

In der Malweise ist die Plastik Hauptgesichtspunkt. Auf gleichmäßig dunkelbraunem (wohl übermaltem) Grund springt das Antlitz in kühlem weißen Tageslicht lebendig hervor. Das Relief ist durch einige Stückchen dunkelbraunen Schattens der hervortretenden Knochenprofile erreicht: des Augenbogens, der Backenknochen, der Nasenspitze. Die Halbtöne der Schläfen, Wangen haben einen Stich ins Grünliche; um Wangen, Auge, Nasenspitze spielt ein leichter roter Anflug; die größte Lichtfläche, die Stirn, ist gelblich angehaucht. Der Charakter der zarten Greisenhaut in diesen verschiedenen Tönen ist wohlgetroffen, und alles mit sparsamem Farbenkörper erreicht, der besonders in den Halbtönen das derbe Gewebe der Leinwand erkennen läßt. Das Rot des Mäntelchens ist möglichst geopfert: ein matter Purpurton erscheint bloß in den Falten und erbleicht in den aufgesetzten Lichtern. —

Im königlichen Palast zu Madrid wird das Fragment eines wahrscheinlich durch Brand zerstörten Bildnisses aufbewahrt, eines Prälaten. Es ist nur eine Hand, eine weiße glatte Hand, von der bloß der Daumen ganz sichtbar ist; das übrige bedeckt der Brief auf dem man liest

Illmo Señor
Diego Velasqe

Die Hand liegt auf einer sich rundenden Stuhllehne, über den Ärmel fällt ein spitzenbesetztes Chorhemd. —

Der „heilige Carl Borromäus“ in einer luftigen Halle, in lebhafter Verhandlung mit vielen hohen Geistlichen, früher in Stafford House, Velazquez beigelegt, ist ein geistreiches italienisches Bildchen, das nach Rom weist.

DER HERZOG FRANZ VON ESTE

Ein Halbjahr nach der Herzogin von Chevreuse erschien der junge Francesco von Este, Herzog von Modena und Reggio, dem ebenfalls die Gunst dem Hofmaler zu sitzen gewährt wurde.

[1] El fuego de la infidelidad y de la rebelion no se puede extinguir sino con rios de sangre. Lafuente, Historia de España. IV, 6.

Francesco II (geb. 1610, gest. 1658) war der Sohn jenes Francesco, der im Jahre 1629 die Krone mit der Kapuze vertauschte. Spanien und Frankreich bewarben sich um seine Allianz. Seine Staaten lagen dem spanischen Gebiet so nahe, daß es längst Maxime des Rats von Italien war, um jeden Preis die Verwendung seiner Truppen in anderm Interesse zu verhüten. Die (freilich mit spanischer Pünktlichkeit ausgezahlte) Pension der Este belief sich auf 15 000 Dukaten. Dafür hatten sie allein in Italien Richelieu kein Gehör gegeben und seit 1625 in den Kriegen der Lombardei wichtige Dienste geleistet. Im mantuanischen Erfolgekrieg suchte der junge Herzog neutral zu bleiben. Als aber Savoyen und Parma Castelnuovo besetzten, verständigte er sich mit Leganés, stieß mit seinen 7000 Mann vor dieser Festung zu dem spanischen Heer, schlug die Truppen von Parma, die er bis unter die Mauern der Hauptstadt verfolgte, und nahm den Platz.

Um diese Bande durch Titel, Ämter und persönliche Beziehungen noch fester zu schlingen, suchte Olivares den Herzog nach Madrid zu bekommen. Sein Gesandter, der Graf und Dichter Fulvio Testi[1] ging auf den Plan ein. Testi war bei Philipp IV persona gratissima — der König interessierte sich lebhaft für italienische Sprache, Literatur und Bühnenwesen. Einer seiner Söhne war königlicher Page, ein anderer studierte in Salamanca.

Was man mit dem jungen Fürsten vorhabe, darüber ließ Don Gaspar geheimnisvolle, vielversprechende Andeutungen hören. „Große Dinge sind im Werk; der Herzog ist der einzige Fürst, den man verwenden kann ... Er ist jung und ehrgeizig, und die Welt ist aus den Fugen." Testi wußte seinem Herzog keine bessern Gründe zu geben als die des Spielers: Wer nicht wagt, gewinnt nicht. Man wollte sich ihn erst in der Nähe ansehn, das Maß seiner Fähigkeiten nehmen, im Verkehr am Hofe: in fractione panis. Franz I ging mit Widerstreben an diese Reise, gegen den Wunsch seiner Räte. „Er wird nun bald kommen," schreibt der Venezianer Giustiniani, „um das Opfer seiner Sklaverei zu feiern." So fühlten Italiener. Er selbst hoffte die spanische Garnison in Correggio loszuwerden und den Beistand des Kaisers in seinem Streit mit der Kurie wegen Ferrara zu erlangen. Endlich, bei einer Audienz, unterbrach Olivares plötzlich das Gespräch mit der Frage: Nun also, worin wollen wir den Herrn Herzog verwenden? Testi war nicht blöde: das Vizekönigtum von Neapel. Er muß kein großer Politiker gewesen sein. Neapel konnte man keinem Italiener geben. Olivares schien ein Kommando in Piemont lieber, — oder

[1] Sein Bildnis in der Brera (Nr. 125) von Franc. del Cairo und im Palast Corsini zu Rom.

das gegen Frankreich bestimmte katalonische Heer, oder Flandern oder Portugal, oder ein Flottenkommando. Überall hatte Testi Bedenken und kam auf Neapel zurück; Olivares vertröstete: das kommt dann später, als Ruheposten (esto sará despues, por descanso). Man entschied sich für die Flotte.

Der Minister und Freund instruiert Seine Hoheit nun wie ein weiser Polonius. Vor allem das strengste Inkognito bewahren; ja gegen niemanden von einer Einladung sprechen, wo möglich ohne Wissen seines Hofs abreisen. Die Reise ist sein selbsteigner Einfall. Keine unruhigen Köpfe (cervelli torbidi) mitbringen, solche mit französischen Neigungen, Spötter, Lästermäuler; hier kann ein einziges Wort des ersten besten Lakaien alle Interessen für immer ruinieren. Keine Moden und Frisuren; umgelegte Kragen (valonas caydas), zwei einfache Kampagneanzüge, in Genua zu beschaffen, für Madrid einen schwarzen Samtrock; in Knöpfen (jene Diamantknöpfe!) ist etwas Aufwand erlaubt. Zwei Kastorhüte, da kann die berühmte Diamantschnur angebracht werden. Rüsten Sie sich aber auf viele Geschenke — Ketten, Juwelen, Geld; dagegen hilft das Inkognito nichts.

Vor allem aber soll er für den König Gemälde mitbringen, am liebsten des Correggio, von dem sie hier noch nichts haben. „Das größte Geschenk das Sie S. M. machen könnten," schreibt Testi am 5. Februar 1638, „wäre die Nacht der [Kapelle der] Pratonieri in [S. Prospero zu] Reggio, oder die Altartafel von S. Pietro Martire in Modena [die Madonna des hl. Georg]. Denn bei einer Gelegenheit wie diese würden weder die Patrone der einen noch die Frati der anderen Ihnen Nein sagen können, wenn auch freilich die Zustimmung der Gemeinden ins Mittel treten müßte ... Wollen Sie diese beiden nicht, so lassen Sie sich vom Bischof von Reggio jenes Bildnis geben, das unbedingt eines der schönsten Gemälde in Italien ist: es ist das Konterfei eines Arztes, ich sage dies, damit Sie sich nicht täuschen lassen; derselbe besitzt eine Asunta von Paul Veronese, besseres kann man sich nicht vorstellen; und wenn E. H. es verlangt für den König von Spanien, wie könnte er es Ihnen verweigern? ... Aber es gehört noch etwas Gesellschaft dazu: ein Guercino oder Guido oder Dossi oder Girolamo da Carpi, oder was weiß ich. Das sind Sachen, die man leicht mitnehmen kann, und obwohl ich mir denke, daß E. H. sich ihrer ungern beraubt, da auch Sie so großes Vergnügen finden an der Malerei, so muß man doch Geduld haben und denken, daß sie Zins tragen müssen in viel größeren Dingen."

Hier scheint der Minister indeß die Kunstliebe des Herzogs nicht richtig taxiert zu haben. Nur für Olivares hat er ein Gemälde

mitgebracht. Er betrieb bereits die Erwerbung jener Correggios für seine Sammlung: der Hofmaler Boulanger von Troyes erschien im selben Jahre im Minoritenkloster zu Correggio (man hatte dies Fürstentum soeben bekommen), mit dem Plan die Madonna des hl. Franziscus gegen eine Kopie einzutauschen. Zwei Jahre später ließ er die „Nacht“ stehlen, 1649 eignete er sich die Madonna des hl. Georg an. In demselben Jahre ist er in Venedig, Gemälde zu kaufen, „ohne auf den Preis zu sehn“, wie der mediceische Agent, Paolo del Sera, dem Großherzog schreibt; der glaubt, daß diesmal auch der Rest (die Widmanschen Sachen) „ausgetrocknet werden müsse“[1].

Der Herzog landete am 26. August in Barcelona, In Alcalá empfing ihn der Marques de Torres, der ihm als erster Stallmeister bestimmt war. Hier mußte er elf Tage warten, weil man sich über Punkte der Etikette nicht einigen konnte: Alteza beanspruchte er, bloß Serenidad wollten die Granden gewähren. Am 23. September bricht er nach der Hauptstadt auf, Olivares mit den Herren des Hofs reitet ihm bis zum Bach Valnegrad entgegen, bringt ihn nach Buen Retiro, in die Ermitage de la Magdalena, wo er auch einen Marstall vorfindet. In der Casa del Tesoro wohnte damals die Prinzessin von Carignan. Der König empfing ihn im Neuen Saal über dem Portal, vor einem großen Spiegel stehend, gelehnt an einen Sekretär von Florentiner Mosaik. Don Francesco beugte das Knie, Philipp sagte: Como venis, sobrino? levantaos. (Wie geht's Euch, Neffe; steht auf!) und verbarg die Hand im Wams, als jener sie küssen wollte. Wenn sie zusammen ausgingen, legte er die Hand an seinen rechten Arm. Der Eindruck war allgemein günstig. Man sagte, „das ist ein Spanier“, weil er so schwarze Haare hatte (moreno). „Er ist wirklich von schönem Äußern,“ schreibt der toskanische Minister, „großgewachsen, joviale Mienen, freundlich, lebhaft, frank.“ Die alte Herzogin von Olivares „betete ihn an“.

Nun drängte sich in wenigen Tagen alles zusammen, was der Hof einem solchen Vetter zu zeigen hatte. Bei dem Ochsenfest auf der Plaza mayor erhielt er denselben bevorzugten Platz wie der Prinz von Wales. Besonders bemerkt wurde als seltene Gunst, daß ihn der König auf die großen Jagden in Balsain mitnahm. Weder der Prinz von Wales, noch Parma und Pfalz-Neuburg hatten diese Einladung bekommen. Der junge Mann hatte durch seinen Erfolg im Rohrspeerspiel (cañas) und auf der hohen Jagd die Achtung S. M. erworben. Vollends eroberte er sein Herz, als er über dessen eigenste Schöpfung, die Torre de la Parada, ungeheuchelte Be-

[1] Korrespondenz mit Ferdinand II im medic. Archiv. Se ne diletta in estremo, 26. Dez. 1649.

wunderung aussprach. „Sie stehe dem Interessantesten gleich was er auf seiner Reise in Italien und Europa kennen gelernt habe[1].“ Philipp hat ihn selbst im Escorial herumgeführt und ins Pantheon mit heruntergenommen.

Am S. Michaelstage holte er ihn im Wagen ab, und eröffnet ihm auf der Fahrt durch die Stadt, daß er sein Gevatter werden solle. Die Infantin Maria Theresia, künftige Königin von Frankreich, wurde an jenem Tage in der Palastkapelle vom Kardinal Borja getauft, Mitpatin war die Prinzessin von Carignan. Darauf erhielt er das Generalat der Flotte des kantabrischen und atlantischen Meeres, „ein phantastischer Titel“, der aber mit 14000 Dukaten Rente verbunden war. Endlich ward ein Capitel des Ordens vom goldenen Vließ berufen, und ihm zugleich mit dem Kronprinzen die höchste Dekoration erteilt, welche der Hof gewähren konnte. Hätte man geahnt, daß er mit diesem goldnen Fell achtzehn Jahre später in Paris umherstolzieren werde!

Wir übergehen die wechselseitigen sehr kostbaren Geschenke. Das Hauptpräsent, dessen Herstellung Zeit erforderte, wurde erst am 17. November von Olivares dem Grafen Testi persönlich übergeben. Es war ein Diamantschmuck in Form des Kaiseradlers, 37 große Steine, die man in ganz Madrid zusammengesucht hatte, auf 18000 Dukaten geschätzt; das Halsband bestand aus kleinen, jeder 14 Dukaten wert. Auf dem Rücken des Adlers war ein Miniaturbildchen des Königs von Velazquez eingelassen, „so ähnlich und schön, daß es sicher Staunen erregen wird“. Testi erfuhr von zuverlässiger Seite, daß das Ganze dem König 33000 Silberdukaten gekostet hatte[2].

„Der Herzog“, erzählt Palomino (Museo III, 331), „ehrte Diego Velazquez hoch und rühmte seine seltenen Gaben; als dieser ihn sehr zu seiner Zufriedenheit porträtiert hatte, belohnte er ihn freigebig, besonders mit einer reichen goldnen Kette [er hat 14000 Dukaten für solche Ketten ausgegeben], die Velazquez zuweilen umlegte, wie man an festlichen Tagen im Palast pflegt.“

Dieses Bildnis war zur Zeit, als Marchese Campori sein Buch über die estensischen Künstler schrieb, nicht bekannt; es galt als verschollen. Aber seit 1843 befindet sich ein unzweifelhaftes Original des Velazquez, den jungen Herzog vorstellend, in der

[1] La Torre nueva de la Parada, fábrica de Rey . . . admiró y alabó el Duque entre las cosas memorables que habia visto en Italia y en las otras partes de Europa que habia andado. Novoa in den Documentos inéd. 77, 622.

[2] Il Re aveva fatto dono al Duca Francesco I d'una Gioia di Diamanti del valore di 33 m. Ducatoni d'argento. Nel rovescio dell' Aquila aveva un piccolissimo ritratto del Rè fatto da Velaschez, tanto simile e tanto bello, che certo è una cosa di stupore. 14. 9bre 1638. Wo mag dieser Schmuck hingekommen sein?

Galerie von Modena. Es war von dem Historienmaler und Galeriedirektor Adeodato Malatesta mit andern Gemälden für 3000 Lire von dem Grafen Paolo Cassoli Lorenzotti als van Dyck erworben worden. Man vermutet, daß es ein Vorfahr, der Sekretär des Herzogs Rocco Lorenzotti, diesem abgekauft hatte.

Das Bildnis macht auch den Eindruck einer den Ruhepausen des Festprogramms abgestohlenen Aufnahme. Manche würden es eine Skizze nennen; aber diese Skizze ist auf den letzten Eindruck gearbeitet.

Der Kopf erscheint in der üblichen Wendung nach rechts, mit dem Blick auf den Betrachter, über der Rüstung liegt die rote Schärpe. So vollkommen hatte er sich dem Geschmack der Nation, bei der er zu Gast war, anbequemt, daß man ihn für einen Spanier gehalten hat. Hier aber verkündet diese stolze, etwas trotzige Miene, das reiche, lockere, hoch frisierte schwarze Haar, das über die rechte Seite der Stirn wellenförmig herabgleitet, der noch dünne aufwärtsgerichtete Schnurrbart, die golilla, das goldene Vließ, nur den geschmeidigen, zum Schauspieler gebornen Italiener. Die Nasenspitze tritt keck hervor, das Kinn weicht hinter die breite Unterlippe zurück. Der Kopf hat etwas jugendlich unbefangenes; der Eindruck ist für damalige Vorstellungen nicht sehr hofmäßig, eine geniale Nachlässigkeit ist darin, eine absichtliche Einfachheit — sehr abweichend von seinen spätern, im französischen Geschmack gemalten Bildnissen, wo er kälter, blässer, feiner aussieht. Das Gesicht ist fast schattenlos gemalt.

Als Denkmal seiner spanischen Verwandlung mag es später mit scheelen Augen angesehen worden sein: daher das Verschwinden aus dem Palast.

Außer diesem Bildnis für den Herzog war noch ein zweites für Philipp IV im Werk, und zwar hoch zu Roß. Der König wollte ein Reiterbildnis, wahrscheinlich zum Andenken an ihre gemeinschaftlichen Sports. Der Herzog hatte ihm ein Gespann von acht prächtigen neapolitanischen Rappen zurückgelassen. In einem Briefe vom 21. November 1638 wird jenes erwähnt, und man erfährt, daß der Herzog eine Kopie danach wünscht, „aber von der Hand des Malers der das Original macht“. Ein Reiterbild für den König konnte keinem andern als Velazquez aufgetragen werden; der Kopf aber nur eine Wiederholung seiner Aufnahme sein. Man liest wirklich, daß er im Frühjahr 1639 an einem Bildnis des Herzogs arbeitete. „Velasco“, schreibt Testi am 12. März 1639, „macht das Porträt E. H., welches bewundernswert ausfallen wird. Auch er hat indeß die Fehler der großen Künstler, nämlich daß er nie fertig wird, und nie die Wahrheit sagt. Ich habe ihm als Ab-

schlagszahlung 150 pezzi da otto gegeben; vom Marchese Virgilio Malvezzi ist der Preis auf hundert doble vereinbart worden. Er ist teuer, aber er macht es gut, und wahrlich, ich stelle seine Bildnisse nicht unter die irgendeines der gefeiertsten unter Alten und Neuen. Ich will ihn antreiben[1].“ Bei dem bald darauf erfolgten Abfall Franzens von Spanien hat man dies Bild wohl verschwinden lassen. Im Jahre 1647 trat er offen zu Frankreich über und nahm den Titel eines Generalissimus du Roy an. Das lebensgroße Reiterbildnis im Palast von Sassuolo ist in französischer Tracht, ebenso das in Littas Werk mitgeteilte, bei dem Grafen Valentini in Modena[2]. Als er im Juli 1650 Bernini mit seiner Marmorbüste betraute und diesem Vorlagen nach Rom geschickt werden sollten, war von Velazquez' Aufnahme nicht mehr die Rede; es ist der an seinem Hof weilende Justus Sustermans der die drei Ansichten des Kopfes zu liefern hat (die dritte, Frontansicht, blieb aus). Diese Büste wurde in vierzehn Monden vollendet[3].

DER ADMIRAL ADRIAN PULIDO

Wo aber sind die Gestalten jener Spanier, die durch Tapferkeit und Habsucht, durch Hoffart und Genie für Mißregierung einst der Schrecken der Völker waren, deren Haß nun über sie kam? — Es riecht im Werk des Velazquez weniger nach Pulver, als man den Jahreszahlen nach erwarten sollte. Die brillantesten Typen spanischer Generale und Gouverneure aus dieser Zeit, die Leganés, Feria, Moncada, Bazan, Mirabel, Coloma, finden sich in der Ikonographie van Dycks. Von den zahlreichen Figuren, wie sie die kriegerischen Zeitläufte vorübergehend an die Oberfläche brachten, führte der Zufall nur wenige in das Atelier des Hofmalers, leider ziemlich obskure Personen.

[1] Il Velasco fà il Ritratto di V. A. che sarà mirabile. Hà però egli ancor il difetto degli altri Valenthuomini, ciò è di non finirla mai, e di non dir mai la verità. Gli hò date centocinquanta pezze da otto a buon conto, e dal Marche. Virgilio Malvezzi il prezzo s'è aggiustato in cento doble. Egli è caro; mà fà bene; e certo i suoi Ritratti io non gli stimo inferiori a quelli d'alcun altro de' più rinomati trà gli Antichì o trà Moderni. Io l'anderò sollecitando; e intanto profondissime a V. A. m'inchino. Di Madrid

D. V. A. Serma. li 12 Marzo 1639

Vmilissmo. e Fedmo. Servo e Vassallo D. Fulvio Testi.

[2] Das Vorhandensein von Nachrichten über Velazquez im Archiv der Este zu Modena hatte ich vermutet und bei meiner Anwesenheit im April 1875 dieselben auch durchforscht und kopiert, dank der noch bei anderen Gelegenheiten mir gewährten freundlichen Unterstützung des Sig. Cesare Foucard, Direktors des Archivs. Im Jahre 1881 erschien in der Nuova Antologia ein lesenswerter Artikel von Prof. Adolfo Venturi, der auf diese Dokumente gegründet ist.

[3] Fraschetti, Il Bernini, S. 221f.

Unstreitig das anziehendste Stück dieser Klasse ist das Bildnis des Admirals Adrian Pulido Pareja, eins der seltenen, die Velazquez bezeichnet und datiert hatte. So kann man über die Umstände seiner Entstehung Vermutungen anstellen. Das Jahr 1638 war so reich gewesen an Erfolgen, daß das nachfolgende ganz mit deren Nachfeiern angefüllt wurde; unter den damaligen Komödien in Buen Retiro hieß eine: „Der Sieg von Fuenterrabia."

Der Versuch des Kardinals Richelieu, durch Wegnahme eines Grenzplatzes den Krieg auf spanisches Gebiet hinüberzuspielen, und zwar ins unbesiegte Baskenland, versetzte Hof und Nation in unbeschreibliche Aufregung. Der Einfall, sagt der Jesuitenpater Joseph Moret[3], wirkte wie starker Donner auf einen tiefen Schläfer. Seit Karl V hatte keine feindliche Truppe von Belang den spanischen Boden betreten. „Im ganzen Umkreis Spaniens hörte und sah man nichts als Lärm von Kriegsinstrumenten, Rekruten einstellen, Kompagnien formen, Aufsitzen, Märsche von einer Provinz zur andern, alles aber für die Provinz Guipuzcoa. Madrid war in einen großen Werbe- und Waffenplatz verwandelt, täglich passierten wohlausgerüstete Truppen, aufgebracht von Herren und Städten[2]."

Der Ausgang der Belagerung von Fuenterrabia, die von Land und See her, durch Condé und den Erzbischof Sourdis von Bordeaux in Szene gesetzt worden, schien kaum zweifelhaft. Die Festung war unvorbereitet überfallen worden. Der Admiral von Kastilien mußte erst einige hundert Mann hineinwerfen, um die Besatzung verteidigungsfähig zu machen. Schwere Schläge, die Verbrennung ihrer Flotte, trafen die Spanier. Der Kommandant Miguel Perez fiel auf der Mauer; durch Sprengung einer Bastion wurde der Sturm an zwei Punkten ermöglicht. Aber man ließ den Belagerten Zeit sich in der Bresche zu verschanzen; und das Zerwürfnis zwischen Condé und dem Erzbischof machte dem Admiral die Bahn frei für einen Angriff auf das französische Lager, der völlige Auflösung zur Folge hatte. Condé selbst rettete sich watend nach einem Boote.

Dieser große Tag des 7. Septembers rief in Madrid unermeßlichen Jubel hervor und wurde durch blendende, mit dem Besuch des Herzogs von Modena zusammenfallende Feste gefeiert.

Besonders hatte sich ein Hauptmann in allen kritischen Augenblicken hervorgetan: Adrian Pulido, ein Sohn von Madrid. Daher

[1] Sitio de Fuente-Rabia que escribio en Latin el R. P. Joseph Moret C. J. 1654, traduc. 1763, Pamplona. S. 76. 186. 190. 193. Sitio y socorro de Fuenterrabía por D. J. Palafox y Mendoza, Madrid 1639 und oft.

[2] Novoa, Historia de Felipe IV. Docum. inéd. 79, 549.

bei jenen Festen aller Augen auf ihn gerichtet waren, als Spiegel kastilischen Heldentums. Als Miguel de Ubilla mit Nachrichten und Entsatz vom Admiral von Kastilien an den Kommandanten gesandt wurde, schlossen sich ihm Pulido und Martin de Sepúlveda an, die nach Auszeichnung trachteten; es gelang ihnen in die Festung einzudringen und das Vertrauen der Besatzung herzustellen. Bei dem Ausfall vom 8. August (wo der Kommandant fiel) wurde Don Adrian verwundet. Als die „Bastei der Königin" (1. September) in die Luft flog, verteidigte er sechs Stunden lang die Mauer. Und als am 4. eine zweite Bresche gelegt wurde, stellte er in Eile Schanze und Laufgraben her. Endlich bei dem letzten blutigen, viermaligen Sturm des 6. September wurde er durch einen Musketenschuß am Kopf verwundet. Ist nun dieser Hauptmann Don Adrian der spätere Admiral, wie ich vermute, so läßt sich kein besserer Anlaß denken für diese Beförderung. Der König fand Geschmack an der soldatischen Figur, er schmückte ihn mit dem Kreuz des S. Jago-Ordens; und sein Maler hat wohl selten jemanden mit solchem Vergnügen gemalt wie Don Adrian.

Dies wäre die Entstehungsgeschichte jenes Bildnisses, von dem Palomino Nachricht gibt. „Im Jahre 1639 machte er das Bildnis des Don Adrian Pulido Pareja, eines geborenen Madriders, Ritter des S. Jakobsordens, Admiral der Flotte von Neuspanien, der um jene Zeit hier war in verschiedenen Anliegen seines Amts bei S. M. Dies Bildnis ist in Lebensgröße und gehört zu den gefeiertesten die Velazquez gemalt hat, deshalb setzte er auch seinen Namen darauf, was er sonst selten tat:

Didacus Velazquez fecit; Philip. IV. à cubiculo, eiusque Pictor, anno 1639.

Das vorzügliche Bildnis gehört heute dem Herzog von Arcos"[1].

Eine solche Aufschrift, deren Echtheit indeß zweifelhaft und deren Platz (im Grund oben rechts) ungewöhnlich ist, findet sich auf dem Exemplar der National Gallery, einst in Longford Castle, dem Sitz des Earl of Radnor.

Di° Velasq^{z} Philip IV a cubiculo
eiusq' pictor, 1639.

Der Name ADRIAN PVLIDO PAREJA ist von andrer Hand daruntergesetzt.

Palomino erzählt, daß der König bei einem seiner Besuche im Atelier, als er des Bildnisses an einem schwach beleuchteten Platz ansichtig wurde, den Admiral in Person zu sehn glaubte und die Leinwand anredete: Wie? du bist noch hier? Hatte ich dich nicht bereits verabschiedet! Warum reisest du nicht? Dann, als die

[1] Palomino, Museo pictórico III, 331.

Gestalt unbeweglich blieb, habe er sich zu Velazquez gewandt mit den Worten: „Ich versichere Euch, daß ich mich getäuscht hatte."

Vasari erzählt bekanntlich dieselbe Geschichte von Tizians Bildnis Pauls III mit den beiden Nepoten, dem viele, als es zum Trocknen in der Sonne auf der Terasse stand, ihre Reverenz bezeigt hätten; er drückt sich aus als habe er dies selbst gesehn (Abbiamo visto ingannare molti occhi etc. Vite XIII, 35). Etwas ähnliches passierte neuerdings im Atelier des Malers Munkacsy[1].

In der Tat ist es eine temperamentvolle Gestalt und von hervorragend typischem Wert. Wieder ist der helle, gelbgraue, nach oben dunklere Grund, ohne Bezeichnung selbst der Grenze zwischen Boden und Wand für den schwarzen Samt der Figur präpariert. Don Adrian steht etwas nach links, aber den Blick dem Beschauer zugewandt. Die Beine wieder nahe beisammen, die Füße fast in rechtem Winkel. Die Farbe ist freigebiger als gewöhnlich verwandt: der Illusion günstig sind die blendend weißen Stücke: der breite, umgelegte Spitzenkragen, die geblümten Ärmel, die Federn, die Knieschleifen, das Wehrgehänge. Schlicht und straff steht er, obwohl in Hoftracht, fast wie ein Kriegsmann der vor dem General Front macht. Es ist ein breitschultriger stämmiger Mann, ähnlich der Murilloschen Figur des Andrés de Andrade in der Northbrook Gallery. Man sieht ihm an, daß er sich nicht bedenken wird, sein und andrer Leben im Todesrachen einer Bresche zu wagen. Das gebräunte Antlitz, mit weißen Glanzlichtern, gehört zu einem nicht seltenen kastilischen Typus, aber hier in einem besonders grimmigen Exemplar. Die dicken, schwarzen, nahe zusammentretenden, stark gerunzelten, die Augen beschattenden Brauen, die lotrechte Furche in der Mitte der Stirn, der in die Höhe geknickte Schnurrbart, das Ganze umrahmt von einer schwarzen Mähne, die, seitlich gescheitelt, unbändig emporwuchernd, den Trotzkopf bekrönt: so stand er auf der Mauer von Fuenterrabia, so wird er auf dem Halbdeck seines Admiralschiffes stehn. Ein Mann der nötigenfalls gelassen die Lunte in die Pulverkammer tragen wird.

Beide Hände stecken in gelben Lederhandschuhen; in der Rechten hält er den Admiralstab, in der Linken hängt der breite Filzhut. Auf der Brust trägt er das rotemaillierte Schildchen des Santiagoordens und die rote Schärpe mit Goldsaum.

[1] Als Munkacsy in Neuilly an dem Riesengemälde für den Saal des Parlamenthauses in Budapest arbeitete, trat Graf Tisza eines Tages allein in das menschenleere Atelier. „Vor der Leinwand sah er einen Mann bewegungslos in gebückter Haltung stehen; er hielt ihn für einen Diener oder ein Modell, räusperte sich, hustete, um seine Aufmerksamkeit zu erregen, und erst als er näher trat, bemerkte er, daß es eine Figur des Bildes war, die er gerade ansprechen wollte." (Deutsche Revue, Nov. 1901. S. 216.)

Nach Palomino malte Velazquez dies Bild mit langstieligen Pinseln und brochas (Borstenpinseln), um mit mehr Erfolg und Bravour (valentia) zu arbeiten. Es erscheint auch sehr breit, doch mehr kräftig als leicht behandelt.

Und dies Werk fällt in dasselbe Jahr wie jenes Kruzifix. So schafft der echte Künstler für jeglichen Stoff und aus ihm die Form, jeden Augenblick imstande seine Methoden zu wechseln[1].

Eine übereinstimmende Figur befand sich schon 1818 in Woburn Abbey, dem Landsitz des Herzogs von Bedford. Nur trägt der Admiral hier statt des kleinen elliptischen Medaillons ein großes, rotes Ordenskreuz aufs Wams genäht. Eine fremde Hand vermochte ich nicht zu entdecken; nur die Umgebung, ursprünglich ebenfalls leergelassen, ist mindestens 22 Jahre später, wohl im Auftrag des damaligen Besitzers ausgefüllt worden. Der Admiral steht im Zimmer, ein roter Vorhang hängt links bis zu Schulterhöhe herab; der braune Fußboden ist in breiten polygonen Rissen zersprungen; rechts öffnet sich der Blick aufs Meer mit Seeschlacht. Der Himmel, am Horizont blau, ist oben mit schweren Wolken bedeckt. Alles von der Hand eines geringen Malers, der auch links unten den Schild mit dem Namen[2] hingesetzt hat; an demselben Platz wie oft auf Bildnissen der Zeit, z. B. dem des Capuchino español im Museum des Prado. Wahrscheinlich geschah dies bei der Aufnahme des Gemäldes in eine große Porträtgalerie. Eine Sammlung von berühmten Feldherrn besaß der Marques de Leganés. Die Altamiras, in deren Versteigerung (1833) ein Bildnis Pulidos vorkommt, waren die Erben seines Titels. Ist es das mit dem Bild seiner Frau in dem Verkauf der Aston Hall Gemälde (1862) erwähnte?

DER GRAF VON BENAVENTE

Das einzige Soldatenbildnis im Museum von Madrid stellt den D. Antonio Alonso Pimentel dar, neunten Grafen von Benavente (1,9 zu 0,88). Er war der Sohn und Titelerbe des als Vizekönig

[1] Einige Schwächen in den Extremitäten, die der Madrider Biograph nachweist, könnten mit den eiligen Umständen der Entstehung zusammenhängen. Am wenigsten wird man bei dem Kopf auf einen Schüler verfallen, und zuletzt auf Juan B. del Mazo, wenn man dessen Figuren im Kopfe hat. Die Signatur steht an einem ungewöhnlichen Platz; aber wie kann man aus den 3—4 echten Signaturen (zwei auf Briefen) eine Regel ableiten? In dem Gemälde der Moriscos stand die lateinische Signatur an einer Treppenstufe.

[2] ADRIAN / PVLIDO PAREJA / Capitan general / de la Armada y / Flota de nueua / España / Falleció en la Ciudad de la nueua Vera / Cruz / 1660. Die Maße des ersten sind 2.06 m zu 1.12 m, die des zweiten $77^1/_4$ cm zu $32^1/_2$ cm nach Curtis und G. Scharf.

von Neapel rühmlich bekannten D. Juan Alonso, der im Jahre 1621 als Präsident von Italien und Obersthofmeister der Königin starb. Khevenhiller (Ann. Ferdin. IX, 1495) nennt diesen „ein ansehnliches christliches Subjekt, und der dem König viel Dienste geleistet, hat 14 Kinder, 14 Enkel und 3 Urenkel im Leben verlassen". Der alte Glanz des Namens Pimentel wurde durch diese Söhne erneuert. Keine Familie hat dem Könige so viel tapfere Offiziere geliefert, und die so reichlich mit ihrem Blute gezahlt. In Calderons Belagerung von Breda trifft unseres D. Antonio Bruder, Vicente, mit tausend Reitern aus der Lombardei ein, und Spinola empfängt ihn mit den Worten

Triunfos soberanos tendreis con imitar vuestros hermanos.

Don Vicente antwortet ihm in sieben Oktaven, er, der jüngste, schildert das Ende dreier älterer Brüder. Don Garcia verlor siegend bei Bergen sein Leben, Don Alonso, der 1606 unter Spinola mit einer Kompanie diente, wurde 1617 als General der Kavallerie vor Vercelli durch eine Granate getötet, Don Diego, General der Galeren von Sizilien, zog nach einer Seeschlacht mit den Holländern „als toter Sieger" in Neapel ein. Diese beiden Brüder und D. Jerónimo, später Marques de Bayona, hatten dem Admiral Bazan 1605 auf dem Türkenfeldzug begleitet. Und jetzt im katalonischen Krieg (1642) hatte der Sohn unseres D. Antonio, Graf von Luna, dem Heere des Königs eine Kompanie von 800 Mann aus seines Vaters Staaten zugeführt[1].

Nach der Revolution von Portugal, in jener kritischen Zeit, als des Conde Duque Kopflosigkeit die damals noch leichte Bewältigung des Aufstands durch die verhängnisvolle Verlegung des Kriegsschauplatzes nach Katalonien vereitelte, und als die spanischen Generale Monterey und Garay in Estremadura keine Lorbeern ernteten, ernannte ihn der König zum Gouverneur der portugiesischen Grenze; aber schon im folgenden Frühjahr (1642) wurde ihm dieser Posten zu seinem großen Verdruß wieder abgenommen[2].

Das Bildnis unsers D. Antonio zeigt die gute Konstitution, der sich nach dem Stammbaum das Geschlecht erfreut haben muß. Es ist ein Jüngling von fünfzig Jahren und grauen Haaren. Hohe, breite, schön gewölbte Stirn, starke schwarze Brauen; dazwischen entspringt mit breiter Wurzel eine kurze Entenschnabelnase, der

[1] Spinola sagt bei Calderon: Bien dirán vuestros blasones, Que aun es mas que cien flinflones Un Español Pimentel.

[2] El Conde de Benavente está muy sentido porque le quitaron el gobierno de la frontera de Portugal. Memorial historico XVI, 316. 5. April 1642. Vgl. XIII, 154.



Jacques Callot: Die Belagerung von Breda. Kupferstich.



Rubens: Begegnung des Kardinal-Infanten Ferdinand mit dem König von Ungarn.
Wien, Kunsthistorisches Museum.

weiße Schnurrbart deckt eine ungewöhnlich lange Oberlippe. Dies runde Gesicht, nicht intakt, zeigt jetzt einen ganz hellen, weichen, warmen Ton, pastos und verschmolzen, mit grünlich grauen Halbtönen. Der Eindruck der glänzenden mit Gold damaszierten Stahlrüstung ist mit breiten, wilden Pinselstrichen erreicht, die an des Greco Manier erinnert haben. Er legt die Rechte auf den Helm, der (nebst dem Kommandostab) auf dem Tisch mit karmoisinroter Decke steht, die rote Schärpe wiederspiegelnd. An der Halskette bemerkt man Türkise.

Der helle Kopf ruht auf einem tief dunkelroten Samtvorhang. Himmel und Erde rechts sind eine wüste, grünlichblaue Fläche.

Auch dieses Bildnis ist wie mehrere aus der Zeit venezianisch angehaucht, und hat später, als man den Hofkalender Philipps IV und seine gentilhómbres de cámara vergessen hatte, sogar für Tizian gegolten; so hieß es, als es im Besitz der Isabel Farnese war und die Antecámara des Königs in S. Ildefonso zierte[1].

BILDNISSE UNBEKANNTER

In Apsley House ist außer Quevedo und dem Papste noch das Brustbild eines vornehmen Mannes (Nr. 159), das früher für ein Selbstbildnis galt, obwohl der Bau des Kopfes anders ist, neuerdings auch Calderon genannt wurde. Aber der Gegensatz dieses Typus kalten Adelsstolzes mit halb forschendem halb stolzem Seitenblick, zu dem kontemplativen, tiefsinnig versunkenen, „willenlosen“ des Dichters könnte nicht einleuchtender veranschaulicht werden. Der Reiz der blassen, etwas magern Züge eines Mannes in der Mitte der Dreißig liegt in der Einheit und Raschheit des Gusses und der geistreich nachdrücklichen Behandlung von Licht und Schatten. Auf dunkelbraunem Grund, an der abgewandten beschatteten Seite der Figur etwas aufgehellt, tritt der Kopf sehr plastisch hervor. Wenige Bildnisse sind mit so breiten, kaum nüancierten Licht- und Schattenflächen modelliert; so steht z. B. der Nasenrücken auf der ganz gleichfarbigen Wange, und doch ist keine Form unklar. Der Kontrast dieser Wertmassen stärkt den Eindruck sonnigen Lichts, der an Solimena erinnert. Die auf Oberlicht beruhenden Schatten füllen den größten Teil der Augenhöhle und betonen das hervortretende Jochbein, wer-

---

[1] *Nach Alende-Salazar und Sanchez Cantôn (Retratos del Museo del Prado, 225 ff.) ist nicht der neunte, sondern der zehnte Graf von Benavente dargestellt; aus dessen Lebensumständen ergibt sich, daß das Bild 1648 gemalt ist. Ein Bildnis derselben Persönlichkeit, Mazo zugeschrieben, bei Marques de Casa Torres in Madrid (vgl. Cook, Burlington Magazine 1913, 323).*

den aber durch ein schwaches Reflexlicht vor Dumpfheit bewahrt[2].

Palomino nennt mehrere Bildnisse von Hofleuten, für deren Wiedererkennung wir keinen Anhaltspunkt haben, darunter zwei Maestros de Camara: das des D. Nicolas de Cardona Lusigniano, und das „sehr gefeierte" des Pereyra, Ritters des Christusordens, „mit ungewöhnlicher Meisterschaft und Geschicklichkeit gemalt". Ferner das des D. Fernando de Fonseca Ruiz de Contreras, Marques de la Lapilla, Santiagoritters; und des Beichtvaters der Königin, des Trinitariers Fray Simon Roxas, † 1624, gemalt im Tode.

In der Dresdner Galerie (Nr. 698; 0,65 zu 0,56) ist das Bildnis eines solchen Ordensritters. Ein ältlicher Herr in Schwarz, von vornehm ernstem Wesen; die goldene Brustkette trug vielleicht das Schildchen, das rote Kreuz ist mit wenigen breiten Strichen am Mantel angedeutet. Die ergrauten, stark gelichteten Haare sprechen von sorgenvollen Jahren, nach seiner jetzigen Wohlbeleibtheit aber scheint er den Dienst im Feld mit dem bequemen Sitz in irgendeinem Consejo vertauscht zu haben.

Dies Brustbild ist interessant, weil es in seinem unfertigen Zustand den Maler während der Arbeit zeigt. Der Kopf ist wieder auf hellem Grund mit leichtem Braun skizziert, und dann gleichmäßig, selbst, so scheint es, den Schädel eingeschlossen, mit einem mittlern Fleischton übergangen und die Ausführung begonnen. Dann muß eine längere Unterbrechung stattgefunden haben. Die Haare sind von auffallend ungleichem Ton, selbst die beiden Flügel des Schnurrbarts; dies scheint von zwei Ansätzen herzurühren, zwischen denen das Original mehr ergraut war. Bei der Retouche wurde ein frischer heller Ton übers Gesicht gelegt; die Aussparung von Haarbüscheln, Augen, „bigote", ist deutlich zu sehen. Vielleicht ist es Zufall, daß hierbei die Augen, besonders das rechte, glanzlose, ein krankhaftes, entzündetes Aussehen bekommen haben. In jenes helle Inkarnat sollte wahrscheinlich die Modellierung mit grauen Halbtönen hineingearbeitet werden. Dies ist unterblieben, deshalb bilden Stirn, Wange, Schläfe, Hals eine etwas leere weichliche Fläche[2].

DER MARQUES VON CASTEL RODRIGO

Das interessante, rätselhafte Bildnis eines greisen Marques von Castel Rodrigo, im Palast des Principe Pio di Savoia zu

[1] *Nach Sentenach ist Alonso Cano dargestellt.*

[2] *Der Dargestellte ist vielleicht der Freund des Velazquez Don Gaspar de Fuensalida; in den letzten Jahren des Künstlers gemalt.*

Mailand[1]), hat leider (wie leicht zu sehen) mancherlei Schicksale durchgemacht. Nach dem Wappen (der Name war verstümmelt) ist es der zweite Inhaber dieses Titels, D. Manuel de Moura, dessen Mutter eine Corte Real war; er trägt das Schildchen des portugiesischen Christusordens. Sein Vater D. Cristobal de Moura († 1613) war von Philipp II in die hohe Politik eingeführt und zum ersten Vizekönig von Portugal ernannt worden. Sein Palast am Tajo mit den Türmen und Galerien gehörte zu den Sehenswürdigkeiten des alten Lissabon[2]. Die Denkmäler der Familiengruft oder des Pantheons in S. Benito hatte D. Manuel in Rom von Franz du Quesnoy entwerfen lassen. Aber die Revolution von 1640 trennte ihn für immer vom Vaterland, Nation und Haus der Vorfahren. Dies Schicksal verdüsterte seinen Lebensabend, er sehnte sich nach Ruhe, und hatte schon 1646 den König um seine Zurückberufung gebeten.

Die Signatur (Velazquez f^{t}) an der Armlehne des Sessels ist zwar gefälscht, aber die echt spanische Auffassung in Haltung und Blick, sowie der außergewöhnlich helle Ton der Züge und des Grundes bringt wohl den Namen des Meisters in Erinnerung; freilich sucht man mit Mühe seine Handschrift in Einzelheiten, Händen und Beiwerk. Der Kopf wäre seiner nicht unwürdig. Man erkennt den Staats- und Geschäftsmann, ergraut in Befehlen und durchdringender Beobachtung der Menschen.

In den Jahren 1644—48 war er Zivilgouverneur von Flandern; damals hat er auch Rubens gesessen. Das sehr seltene (nicht in den Handel gekommene) Blatt des Paul Pontius, der zu gleicher Zeit auch den alten D. Cristobal als Gegenstück stach, zeigt nur unbestimmt die Form unseres Kopfs, aber statt des etwas gedrückten Nasenrückens eine sehr lange, scharf gekrümmte Adlernase und gekräuseltes Haupthaar. Nach dem Alter kann Velazquez den Marques nur nach dessen Rückkehr aus Flandern gemalt haben; also ein paar Monate vor seiner eigenen Abreise nach Italien (1648) oder nach seiner Rückkehr im Sommer 1651. Denn am 28. Januar 1652 starb D. Manuel. In Madrid wäre aber die seit 1623 von Philipp IV abgeschaffte Tellerkrause auffallend.

APOKRYPHEN

Auch die großen Künstlern mit Unrecht, meist zu ihrem Schaden aufgebürdeten Werke sich ansehn, kann nützlich sein: man lernt die Vorstellungen kennen, die zu Zeiten über sie geherrscht

[1] *Neuerdings in dessen Madrider Palast.*
[2] M. de Monconys, Voyage d'Espagne IV, 32 (1628).

haben und schärft das Auge. Zwar das Wiedererkennen von Velazquez' Art scheint nicht schwer: aber es unterliegt augenscheinlich — ebenso wie das Verkennen — merkwürdigen Täuschungen.

Selbst in Madrid, wo die beste Gelegenheit ist, den Blick zu erziehen, hat man ihm ganz fremdartige Stücke zugeschrieben, wie den angeblichen Alonso Martinez de Espinar (1225); den jungen Mann von bräunlicher Gesichtsfarbe und sinnlichem Zug, der so hart und roh (1224) gemalt ist, und die Skizze eines bärtigen Greisenprofils (1226)[1].

Bei vielen zum Teil trefflichen Porträts bestach die spanische Physiognomie des Zeitalters: ich nenne den Santiagoritter aus der Surmondtgalerie in Berlin, den „Alcalden" bei Sir John Neeld in Grittleton[2], den Jüngling mit langen schwarzen Haaren in Burleigh House, D. Pedro Moscoso de Altamira im Louvre (556), den imposanten Ordensritter von mächtigem gedrungenen Bau und energischen Zügen, bei Earl Stanhope.

Oft glaubte man seinen Geist zu erkennen in Bildnissen vornehmer Geistlichen, wahrscheinlich weil priesterlicher Ernst und bequeme Würde an spanischen sosiego erinnerten. München besaß seinen Kardinal Rospigliosi[3], Berlin den Kardinal Azzoloni (von Theodor Levin dem G. F. Voet vindiziert), Mainz einen unbenannten, die Galerie Salamanca einen Bologneser Monsignore, den die Experten in Paris „incontesté et incontestable" nannten: ein jugendlicher Porporato erschien in London (E. A. Leatham).

In dem feuerig skizzierten und wirkungsvoll verkürzten Kopf von grausiger Wahrheit eines aufgebahrten Franziskaners in der Brera (390) haben Tausende die Bravour des in Italien seltenen Malers bewundert; er gehört, ebenso wie das Bildnis (155) der Mailänder Schule, wahrscheinlich dem Daniel Crespi. Und zu den besten Velazquez in England rechnete man den polnischen (?) Edelmann (Duke of Abercorn), der wohl der englischen Schule zuzuweisen ist.

Sehr viel Kabinettstücke verdanken ihren Namen natürlich der Spekulation. Und wenn Gemäldekunde sich mit Geschäftsblick in einem Auge vereinigt, so kann es begegnen, daß der Kunsthändler dem Kritiker einen Streich spielt. Die würdige Figur eines Corregidors von Madrid, Don Francisco de Ribas († 1660), ge-

---

[1] *Nr. 1226 im Inventar von 1746 dem Gobbo di Carracci (Buzi, italienischer Maler des siebzehnten Jahrhunderts) zugeschrieben.*

[2] *Vielleicht von Carreño.*

[3] *Alte Pinakothek (Depot) Nr. 1233, von Maratta gemalt, Papst Innozenz XI Odescalchi als Kardinal darstellend (ein anderes Exemplar im Museum Poldi-Pezzoli zu Mailand).*

malt in dem stumpffuchsigen Ton mittelmäßiger Maler jener Zeit, präsentierte sich, auf der Ausstellung der Old Masters von 1880 (Nr. 244), zum Schrecken seiner Verehrer, als Velazquez. Der Katalog (oder Sir J. C. R.) fügte schamhaft hinzu: „The head only by Velazquez."

Die Palme der Kühnheit aber gebührt dem Entdecker des Reiterbildes des D. Luis de Haro, der Perle der einstigen Northwick Gallery. Warum sollte der Leibmaler des Conde Duque nicht auch dessen Nachfolger gemalt haben? Danach fand jemand hier den bestgemalten Kopf, den er von ihm gesehen, und weit über van Dyck. Baron James von Rothschild zahlte 960 Pfd. und gab ihm den Ehrenplatz in Schloß Ferrières; Moritz Busch gedenkt seiner in dem Buch „Graf Bismarck und seine Leute". Der Kopf hat aber keine Ähnlichkeit mit D. Luis de Haro, und das Gemälde ist nicht einmal spanische Schule.

Wohl das merkwürdigste von allen dem Velazquez irrig zugeschriebenen Gemälden ist zugleich das rätselhafteste, nach Gegenstand, Meister und Schule. Aus dem XVII. Jahrhundert besitzen wir ein Schwarzkunstblatt nach einem damals gefeierten Bilde, das später auch in Versteigerungen auftaucht, als der Tote Roland von Velazquez (Vente Duparc 1820). Der Generalsekretär des Louvre bereute, es nicht für das Musée Napoléon gekauft zu haben[1]. Aus der Sammlung Pourtalès erwarb es die National Gallery für 37000 Francs.

Ein jugendlicher Ritter liegt ausgestreckt auf dem nackten Boden, vor einer Felswand mit großen Steinplatten. Zwei Totenschädel neben dem Haupte, einer zu Füßen, weisen auf eine Gräberstätte. In schräger Richtung liegt er, nach dem Grunde gewandt, wie eine Statue auf dem Sarkophag, die reichen braunen Locken als Kopfkissen. Die breite Rechte ruht auf der Brust, die Linke faßt den Griff des Degens, der quer unterm Rücken liegt. Er trägt Harnisch, Oberarmschienen und Hüftgehänge, schwarze Hosen, weiße Strümpfe und schwarze Schuhe. Zwielicht ist eingebrochen, am Ast des dürren Baumes hängt eine Lampe, deren erloschener Docht verglimmend qualmt; links öffnet sich die Tiefe mit fernen Bergen, in ersterbender Abendröte. Ist er von Feinden oder von den Seinigen auf eiliger Flucht hier gebettet worden?

---

[1] Es wurden zwei Kataloge gedruckt, verfaßt von Roehn fils; in dem ersten, D*** bezeichnet, heißt es: Pour jeter une fleur sur la tombe de l'ancien secrétaire-général du Musée, M. Lavallée, nous dirons, qu'ami des arts et des amateurs, il vint nous voir peu de temps avant sa mort; après avoir admiré lette production, il dit en nous quittant: „Que n'ai-je vu cette belle chose corsque j'avais quelque pouvoir!"

Oder hat er sich selbst zum Sterben hingelegt? Von einer Wunde ist keine Spur!

Die Deutung ist nicht sicher. In Spanien, heißt es in jenem Kataloge, galt er für ein Bild des Nichts menschlicher Größe. Ob der Mann, dessen Züge der tote Ritter trägt, es sind Porträtzüge, sich in einer weltmüden Anwandlung so malen lassen wollte, ein Bild des „desengaño", edler und geistvoller als die widrigen Verwesungsstilleben des Valdes Leal in der Caridad zu Sevilla. Man erinnert sich, daß der alte Kaiser in Juste und Philipp IV im Escorial sich in ihren zukünftigen Sarg niedergelegt haben. Was den Meister betrifft, so möchte man an einen aus der neapolitanischen Schule denken. Hier könnte sich Findigkeit passender zeigen, als in Beschenkung großer Meister mit einem Potpourri unwahrscheinlicher Jugendwerke, oder in Amputationen gesunder Glieder, zur Beunruhigung des leichtgläubigen Publikums.

FRAUENBILDNISSE

Daß man kaum in einem Lande Europas so viele schöne Frauen treffe als in Spanien, ist oft von Reisenden versichert worden. Sie mögen wohl recht gehabt haben; aber in den Konterfeis früherer Malerschulen ist diese ethnographische Tatsache weniger augenfällig.

Ihre Dichter schildern oft die berückende, illusorische Macht schöner Frauenbilder in romantischen Geschichten; reden von Opfern des Pinsels[1]. Calderon, in der Tragödie der Marianne[2], motiviert die ungeheuerliche Eifersucht des Herodes mit seiner Entdeckung der gefährlichen Schwärmerei, die ihr Porträt in dem siegreichen Octavian entzündet hatte. Octavian erbeutete das Schatzkästchen des Tetrarchen und darin als köstlichstes Kleinod ein Kupfertäfelchen, das Bildnis einer Unbekannten. Nun sieht er den alten Streit der stärksten Mächte des Lebens, Liebe und Tod entschieden. Das vollkommenste Werk der Liebe, die Schönheit, vernichtet zwar der Tod, aber nur die lebendige; die Liebe überwindet ihn, indem sie ein Bild schafft, das der Tod nicht auslöschen kann, ja ein lebendigeres als alle lebenden, denn Schönheit ist Seele —

No ví mas viva hermosura,
Que es alma de la pintura.

---

[1] Por pincel perdido viene.
Lope, Las flores de Don Juan III.

[2] Calderon, El mayor monstruo los celos. I.
Viendose amor entonces excedido,
La deidad de una lamina apercibe
A quien borrar la muerte no ha podido.

Die Schönheit der Spanierinnen darf man nicht mit der römischen vergleichen. Ihnen fehlt die Größe, nach Aristoteles zur Schönheit unerläßlich, „das zur Bildhauerei geschaffene Gewächs", wie Winckelmann sagte. Statt der hohen Schönheit verlieh ihnen die Natur Reize, die noch lebhafter, sinnlicher wirken: sie liegen in Farbe und Farbenkontrast, in der feinen Beweglichkeit der Züge und des Körpers. „Was wären die Schönen Toledos," ruft Tirso, „wenn sie die Grazie nicht besäßen!"[1] („donaire", worin auch die Zunge eingeschlossen ist). Die echte Spanierin erscheint neben andern ihres Geschlechts wie ein Instrument von mehr Saiten, und leichter vibrierenden. Derselbe Dichter meinte, Schönheit liege ganz im „zarten Geblüt"[2]. Calderon sagt, „der Kontrast der Farbe (la oposicion) sei ein Teil der Schönheit"[3].

Solche Dinge zu malen ist nur hochbegünstigten Zeitaltern verliehen, wo die Künste der Farbe und des Helldunkels gelernt haben, die unmerklichen Nüancen der Oberfläche und das flüchtige Spiel bewegter Züge aufzufangen, die dem stumpfen Auge entgehen. Aber wie spät ist die spanische Malerei zu dieser Verfeinerung gelangt. Deshalb äußern sich ihre Dichter oft so skeptisch. Die Mischung von Weiß und Rot, Jasmin und Nelke im Gesicht kann kein Pinsel wiedergeben, behauptet Tirso de Molina[4]. In seiner poetischen Bilderdialektik sagt Calderon:

Licht, Feuer, Sonne, Luft sind nicht zu malen;
Wer bildete wol eine Schönheit ab,
Die Feuer, Sonne, Luft und Lichterglanz ist?

Diese Verse stehen in der erschütternden Tragödie, wo er jenen gelehrten Malerdilettanten einführt, der sein Glück, ein schönes Weib errungen zu haben, wie der alternde Rubens, durchlebt, indem er ihr Bild malt. Als er sie verliert, wird er zum Maler seiner Schmach, zuerst indem er fortfährt sie darzustellen, als Dejanira, zuletzt, in grausiger Peripetie, indem er die einst an-

---

[1] Las hermosuras
De Toledo, no lo fueran,
Si el donaire no tuvieran.
Tirso, No hay peor sordo I, 5.

[2] La belleza ... consiste toda
en la sangre delicada.
Tirso, El amor médico II, 8.

[3] Cejas grandes, ojos negros,
que sobre la blanca tez
muestra, que la oposicion
es hermosura tambien.
Calderon, Lances de amor y fortuna. I.

[4] ¿ Alcanzó jamas la ciencia
del pincel mas singular
la mezcla de aquel carmin,
que con la nieve se enlaza,
y en las mejillas abraza
el clavel con el jasmin?
Tirso, La Villana de Vallecas II, 3.

gebetete Gestalt mit ihrem Blute malt. In diesem Stück bekennt der Dichter, daß es unmöglich sei, Schönheit (die er hier in den Verhältnissen des Gesichts findet), so vollkommen auszudenken, wie sie ein schönes Weib besitze. Und darum sei die Phantasie kein guter Führer des Pinsels[1]. Jedermann erinnert sich hier des ganz anders lautenden Geständnisses Raphaels im Briefe an Baltasar Castiglione. Der Dichter sagt in einem andern Stücke auch: In der Schönheit hat die Natur größeres vollbracht; deshalb hat auch die Kunst eine schwere Aufgabe; Häßlichkeit dagegen ist leicht, sie prägt sich durch besondere Zeichen und durch viele Zeichen dem Gedächtnisse ein[2].

Auf den Retablos des fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhunderts entdeckt man wohl zuweilen charakteristische Frauengesichter der Landschaft, die man noch heute wiedererkennt unter dem Landvolk, diesem Konservatorium unverfälschter Nationaltypen. Aber ihre Lösung aus der spröden Schale befangener Darstellung ist im klassischen Jahrhundert unterblieben. Der Italianismus der Vargas, Cespedes, Juanes, Becerra u. a. gestattete nur den „allgemeinen Formen" Bürgerrecht; Erinnerungen an Volkstümliches, Lokales, galten künstlerisch für vulgär, kirchlich für profan. Pacheco spricht ironisch von den natürlichen Reizen des andalusischen Landmädchens (I, 96 f.) und erhebt den Zauber der Edeldame mit Goldhaaren und Saphiraugen; nicht in den Schachten des Volks fand man das Gold der Schönheit, sondern in fremder Kunst. Montañes, des letzten Idealisten Sevillas edle heilige Frauenstatuen sind sogar von der Antike berührt; seine Bildnerei ist zum Individuellen nicht herabgestiegen. Bis tief in das siebzehnte Jahrhundert blieb nationale Frauenschönheit Malern und Bildhauern verschlossen.

Erst der Naturalismus hat es gewagt, echte Spanierinnen in Kirchenbilder zu bringen, anfangs mit unsicherem Geschmack. Des Greco toledanische Frauen- und Kinderköpfe von unbeschreiblichem melancholischem Zauber haben die Laien entzückt, aber er fand keine Nachfolger. Zurbarans wunderliche, halb modisch, halb phantastisch aufgeputzte „Santas" mit ihren starren dunklen Augen in kleinlichen Köpfen von harten Linien und spitzen Zügen, sind von Modellen der niederen Volksklasse über-

---

[1] El pintor de su deshonra. Jornada II im Anfang. Keil IV, 70 f.

[2] Porque, cómo su poder
tuvo en ella (belleza) mas que hacer,
da en ella mas que imitar. a. a. O.
Mas cuando es tan eccelente (un rostro),
que no hay termino en sus partes,
que desigualado deje
especies á la memoria,
no se imita facilmente.
Calderon, Darlo todo y no dar nada II.

tragen. Alonso Cano bildete nur gelegentlich echte Schönheit; aber sein Schüler Fray Atanasio, genannt Bocanegra, fand ein südspanisches Ideal von feinen Umrissen, großäugig, kindlichrein, träumerisch. Murillo war es vorbehalten, die eigentümlichen Reize der Andalusierin und ihre Bestimmung für die nationale Verdolmetschung der heiligen Geschichten zu entdecken. Seine Gemälde sind voll von Bildniselementen; die Madonna des Palastes Corsini, die hl. Justa und Rufina zeigen seine Modelle unverblaßt. Aber so ein großer Porträtmaler er sein konnte, wie das Bildnis des D. Justino Neve beweist, von Frauenporträts kennt man seltsamerweise nur jene leichtfertig-verlockenden Bewohnerinnen der Triana.

Damals, sollte man denken, war das Zeitalter der Frauenbildnisse gekommen. Aber es fehlte den Malern Freiheit in Darstellung der Schönheit. Die Eifersucht gehörte mit zur orientalischen Ausstattung spanischen Wesens. Wer sich in ihre überspannte Psychologie und Pathologie der Eifersucht (celos) hineinversetzt, begreift, wie dort ein Kunstwerk, das seinem Gegenstande doch einen gewissen Allgemeinbesitz verleiht, anstößig sein mußte. Nathanael Hawthorne sagt von der königlichen Schönheit seiner Zenobia: „Das Bild ihrer Gestalt und ihres Gesichts hätte über die ganze Erde verbreitet werden müssen. Es war ein Unrecht gegen die übrige Menschheit, sie als Schauspiel für nur Wenige zurückzuhalten ... Sie hätte es für ihre Pflicht achten müssen, unaufhörlich Malern und Bildhauern zu sitzen.“ ... Aber wie schwer mochte ein Spanier aus Calderons Zeit einem Wesen, das niemand mit gleichgültigen Augen ansehen konnte, eine Malersitzung erlauben! Eine Reizbarkeit, wie sie in seinen und Tirsos Komödien geschildert wird, so unzugänglich jeder Überlegung, daß sie Huldigungen an ihrem unschuldigen Gegenstande rächt, hätte sie Darstellungen ertragen können, wie sie Italiener von Fürstinnen ihrer Zeit wagen durften? Schönheiten, selbst von Stande, waren in Madrid steten Verfolgungen ausgesetzt, und man hielt die Macht des Goldes für unwiderstehlich[1]. Die Frauen lebten in klösterlicher Zurückgezogenheit[2], weder auf Promenaden noch Korsos zeigten sie sich. Der Verkehr außer dem Hause beschränkte sich auf Besuche in Sänften, be-

---

[1] Camillo Guidi erzählt von einer solchen Dame: non restó esenta da quelle persecuzioni che senza risparmio patiscono in questa corte le donne di acclamata bellezza (1643.)

[2] Graf Ottonelli aus Modena sagt von der schönen Antonia, Tochter des Ministers Haro, sie sei hinter den Mauern des väterlichen Palastes erzogen worden „con maggior riserva che in un monasterio“. (1653.)

sonders in reichen Nonnenklöstern; selbst die Messe pflegte man im Hause zu hören.

Da man jedoch in den Hofkreisen europäische Sitten mitmachte, so wurden die Bildnisse wenigstens mit starken Vorrichtungen der Abwehr ausgerüstet. Ihre Originale scheinen den liebenswürdigen Schwächen des Geschlechts unzugänglich. Jene Eigenschaften, die nach den Dichtern wenigstens die eine Hälfte weiblichen Reizes ausmachen, die Anmut Tirsos, das „mirar tan suave" Lopes, sie wurden streng verbannt, der Ausdruck kalten Stolzes war Gesetz.

Daher gibt es in spanischen Gemäldesammlungen so wenig erträgliche Frauenbildnisse, und jene Klasse, die man „Schönheiten" nannte, kommt fast gar nicht vor. Palomino erwähnt die in Frankreich, Deutschland, Italien (heute hätte er England nennen müssen) bestehende Sitte, große und kleine Bildnisse vornehmer Damen (madamas sobresalientes en calidad y hermosura) „ohne Prüderie und Geheimnis auszustellen"; „aber", fügt er hinzu, „bei uns ist der Ehrenpunkt peinlicher"[1]. So schrieb er noch unter den Bourbonen. Nur zur Zeit Philipps II, als der Geist der Renaissance auch dort mächtig war, wurden wohl schöne Hofdamen gemalt für seine Bildnisgalerie des Pardo, aber sie waren von der Hand Anton Mors. Sonst bezog man diese „Schönen" etwa aus Venedig, man sieht im Museum noch eine mehrmals wiederholte Kurtisane von der Hand Tintorettos. Selbst jenes Exemplar seiner hübschen Lavinia sandte Tizian, spanischem Geschmack angemessen, als Herodias mit dem Kopf des Täufers.

Auch am Hofe Philipps IV, wo man sonst an manchem Vorurteil lockerte, hat der erste Maler des Königs nicht oft Damen zu malen gehabt. Hat man Grund, es zu bedauern? Die Ansicht ist verbreitet, daß Velazquez vorzugsweise ein Männermaler gewesen sei[2]. Ein Charakteristiker von dieser Stärke, sagt man, könne für Frauenschönheit keinen Beruf gehabt haben. Schärfe der Beobachtung führe unvermeidlich ab von Schönheit. Aber wie oft, auch in ästhetischen Fragen, hat man die Notwendigkeit des Faktums früher bewiesen als dessen Richtigkeit.

Jenes Vorurteil erhielt eine Bestätigung durch den Befund seiner Werke. Im Madrider Museum kommt nur eine echte Spanierin vor. Die Zahl der königlichen Damen ist zwar groß, aber es sind Wiederholungen sehr weniger Aufnahmen, und sie gehören einer fremdländischen Rasse an. Sie können weder durch

[1] Museo Pictórico I, 97.

[2] Velazquez was emphatically a man, and the painter of men. R. Ford, Penny Cyclopaedia 1843.

Schönheit noch durch Anmut und geistige Bedeutung Interesse erwecken.

Bei der ersten Königin, Isabella von Bourbon, der verehrungswürdigsten Frau dieser Zeit, scheint ihm die Freiheit des Studiums gefehlt zu haben, sie saß nur mit Widerstreben; die zweite, unbedeutende Marianne von Österreich wird mit jedem Jahre abstoßender. Zu jener obligaten Fernhaltung liebenswürdigen Scheins gesellt sich eine Modetracht, die gerade damals alles Dagewesene in ungeheuerlicher Unterdrückung weiblicher und menschlicher Formen überflügelte[1]. Da nun Velazquez dergleichen keineswegs milderte, ja mit einer mehr dem Kulturhistoriker als dem Künstler wünschenswerten Redlichkeit betonte, so kann freilich seine Damengalerie kaum Enthusiasten finden. Solchen Modellen und so starrer Etikette gegenüber war die Kunst machtlos. Auch ein Schönheitsmaler, wie Mengs, hat den häßlichsten Frauenkopf gemalt, der je eine Krone getragen, die Kurfürstin Maria Josepha. Würde Velazquez sich nicht bei bessern Vorbildern in anderem Lichte gezeigt haben? Gewiß, — nach drei erhaltenen Bildnissen unbekannter, aber echter Spanierinnen, und nach den schönen Versen die Don Gabriel Bocangel auf sein Ebenbild einer Dame von ungewöhnlicher Vollkommenheit gedichtet hat[2].

Jene einzige spanische Dame der Madrider Galerie (Nr. 1197, 0,92 zu 0,39) und die frühste von den Dreien ist die Sibylle (Abbildung 35). Sie taucht zuerst in dem Inventar von San Ildefonso aus Karls III Zeit (1774) auf, „eine Dame, die eine Tafel vor sich hält“[3], stellt aber wohl schwerlich die Frau des Malers vor.

Das Bildnis ist auffallend durch die nur dies einzige Mal vom Maler gewählte Profilansicht. Die Linien sind weniger schön als interessant, mehr charaktervoll als gefällig. Die klare, freie, gerade Stirn (frente desembarazada, wie sie Tirso verlangt in Amar por señas), das still in die Ferne blickende, tiefliegende, große Auge verleiht dem Antlitz die Weihe der Intelligenz. Der Zug des Ernstes

---

[1] Auch Calderon weiß, daß Etikette und Mode der Schönheit nachteilig sind. El precepto la hermosura no aumenta. Er rühmt die aufgelösten Haare, in der „Tochter der Luft“: Son hermosos sin obediencia.

[2] Llegaste los soberanos
Ojos de Lisi á imitar,
Tal, que pudiste engañar
Nuestros ojos, nuestras manos

Ofendiste la belleza,
Silvio, á todas desigual,
Porque tu la diste igual,
Y no la naturaleza.

Palomino, Museo III, 334.

[3] Im achten Zimmer des Cuarto bajo. Retrato de una muger de perfil. 1774. con una tabla en la mano. 1794. Taxiert 300 Realen. *Schon im Inventar von 1746 erwähnt.*

wird vermehrt durch den Schatten über Stirn und Auge, denn das Licht kommt von hinten. Künstlerin oder Seherin? Die Tafel müßte es uns verraten; sie ist leer. Das graue Kleid, der gelbe Mantel von idealer Einfachheit. Wollte sie sich in einer poetischen Rolle zeigen? wie Domenichino in Figuren und Halbfiguren seine schöne Marizzebill als heilige Cäcilie oder Cumæa malte. Sie scheint in der Mitte der zwanzig, an der Grenze des Alters der Reize nach Lope:

— una mujer hermosa
desde quince á veinte y cinco.

Bei dieser Einfachheit ist besondere Phantasie auf die Haartracht verwandt. Ist sie also doch eine Künstlerin? aber welche Spanierin war hierin nicht Künstlerin? Die reichen, gekräuselten, schwarzen Haare türmen sich über der Stirn auf, wie ein natürliches Diadem, und gehen über einen Teil der Wange. Hinten werden sie durch ein netzartig geflochtenes gelbes Band zusammengehalten, von dem ein breites grünes Ende über den Rücken fällt. Der feine Hals eingefaßt von Perlband und schmaler Krause.

Das Bild ist mit schlichter Farbe leicht und breit gemalt, der Grund gelblich-grau. Zu dem Charakter der Zurückhaltung dieser edlen, vom Betrachter und vom Licht abgewandten Figur paßt dieser Ton und die Profilansicht, die Malern nicht für genügend zur Porträtähnlichkeit gilt. —

Auf die dämmerhafte „Sybille“ mit dem Blick in die Ferne folgt eine Gestalt, die sich in fast beunruhigender Weise dem Betrachter zukehrt. Die Dame mit dem Fächer läßt sich aus der Galerie Aguado (wo sie recht unglücklich in Stahl gestochen wurde) in die Sammlung Lucien Bonaparte (1816, 31 Pfd.) zurückverfolgen; Lord Hertford erwarb sie für 12,750 Francs (0,93 zu 0,69).

Junonische Augen, feine lebhaft atmende Nase, warmes blühendes Inkarnat, ein wohlgebildeter kirschroter Mund, langer voller Hals mit Halsband von dunkeln Kügelchen, der mit der Brust einen etwas stumpfen Winkel macht:

la garganta, cuelli-erguida,
candida, gruesa, torneada (Tirso, a. a. O.).

Aus der etwas harten Stirn die Haare zurückgestrichen, dann aber in braunen weichen Locken in die Wangen gleitend: so steht sie, den Blick nach links gewandt, und mit zierlichem Griff den Saum der einfachen schwarzen Tuchmantille in der Höhe des Busens fassend. Dieser „manto“ war eines der gefürchteten Garderobestücke der Damen von Madrid, oft ver-

wünscht von Gatten und Vätern, ja getroffen von der Zensur einer königlichen „Pragmatik“ (1639). Mit einem Zug dieser kleinen Finger konnten sie sich vermummen; oder kokett bloß ein Auge zeigen, oder wie hier von seinem ernsten Schwarz den schönsten Busen einrahmen lassen, dank dem tiefausgeschnittenen olivenfarbenen Kleid.

Außer den durchweg dunklen oder stumpfen Kontrastfarben des Anzugs dient der schmale gekräuselte Saum des Hemds (nach tizianischem Rezept), den südländischen Ton der Haut noch wärmer zu stimmen, dessen Frische durch reichliches Impasto gesichert wird.

Die Hände stecken in weiten, hellgrauen Lederhandschuhen, an die sich Spitzenmanschetten schließen. Sonst nichts von Kleinodien. Die Rechte hält den breit entfalteten Fächer, dem Vorübergehenden wie eine vielsagende Hieroglyphe zugekehrt. Am linken Arm hängt der Rosenkranz, mit seiner bläulichen Schleife. Also die drei stummen Instrumente auf denen jede dort Virtuosin ist, Mantille und Fächer in Aktion, der Rosenkranz als Deckung. Es ist eben ein Feldzugskostüm. Der Blick der braunen Augen ist stolz, fast hart, ein strategischer Blick, der unter der Maske der Kälte Ungeduld und Leidenschaft verbirgt; er bedeutet eine Frage, wenn nicht ein Ultimatum. Ist der Augenblick versäumt, sie wird es dir nie verzeihen.

Wer ist sie und woher kommt sie? Wahrscheinlich aus der Masse, in der Vitoria, der paroquia de las damas, nach Tirso; von da ist nur ein Schritt nach der Calle mayor:

donde se vende el amor
á varas, medida y peso (Tirso, La celosa de sí misma).

Oder nach den Pappelalleen des Prado. Aber der Maler hat nichts angedeutet; er hat ihr nur den leeren grünlich-grauen Hintergrund gegeben. Ist es eine jener Circen, für welche die Edelleute sich zugrunde richteten? Oder der Toledanerinnen der Komödie, die beim Empfang des Weihwassers Blicke versenden, die verlobte Kavaliere am Vorabend der Hochzeit ungetreu machen? Ein Labyrinth von Kälte und Feuer, Bigotterie und Weltsinn, Stolz und Buhlerei!

Von dieser Unbekannten gibt es noch eine zweite Aufnahme in Chiswick House[1], dem Landsitz des Herzogs von Devonshire, dort seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts (0,71 zu 0,47).

Der Eindruck ist mehr träumerisch-traurig, die Tracht aber

---

[1] *Neuerdings bald in Chatsworth, bald im Londoner Hause aufgestellt. Nicht von Velazquez.*

eleganter, heiterer in der Farbe und doch zurückhaltender. Über ein Kleid von zitrongelber Seide mit schwarzen Spitzenvolants an Unterkleid und Ärmeln, fällt der breit aufliegende, weiße Spitzenkragen und die schwarze Spitzenmantille, deren blumenförmig ausgeschnittener Saum in die rechte Gesichtshälfte bis dicht ans Auge hineinragt; Perlenhalsband. Die Hand ruht auf dem nichtssagenden Taschentuch — statt des beredten Fächers. Dafür hat sie die Handschuhe vergessen; aber ihre Hände sind keine „fünfblättrige Lilien“[1]. Freilich sind sie nur skizziert, doch für eine Spanierin von Stand immerhin auffallend plump. „An Füßen und Händen erkennt man den Teufel und die Zofen“:

El gante te quitas?
¿Que se conocen, no reparas,
por los piés y por las manos,
los diablos y las criadas?
(Calderon, Fuego de Dios en el querer bien II.)

Eine zweifellose, und zwar sehr elegante (bien prendida) Dame stellt endlich das dritte Bildnis vor, welches aus der Dudley-Galerie ins Berliner Museum kam.

Das Gemälde läßt sich bis auf die Sammlung des Sebastian Martinez in Cadiz zurückverfolgen, obwohl es von A. Ponz in deren Beschreibung (Viage XVIII, 20 ff.) nicht erwähnt wird. Es kam aus der Salamanca-Galerie im Jahre 1867 für 98000 Francs an Lord Ward Dudley (1,37 zu 1,00).

Auf hellgrauem Grund tritt die Gestalt in dunklem Anzug lebendig, plastisch heraus. Stellung und Gebärde sind die konventionellen der königlichen Damen; auch die Form des Reifrocks und der Frisur ist dieselbe, wie sie vom dritten bis ins fünfte Jahrzehnt üblich war.

Der Putz übertrifft an Kostbarkeit selbst jene Fürstinnen, ohne gerade auffallend zu sein: „reich, nicht bunt“. Den obersten Rang behauptet eine Diamantrose, über der rechten Schläfe ins Haar gesteckt; das Ohrgehänge besteht aus drei großen Perlen; Perlenhalsband. Die Tellerkrause oder lechuguilla, die übrigens hier als horizontales Element zwischen den vielen aufsteigenden Linien passen würde, ist verschwunden. Schwarzes, geblümtes Samtkleid; Unterärmel und der am Nacken umgebogene Kragen sind von blauem, golddurchwirktem Stoff, mit goldenen Sternen besetzt und mit Goldspitzen gesäumt.

---

[1] Azucenas de cinco hojas eran las manos. Calderon, Amor, honor y poder II. — Una mano hermosa, Blanda, poblada y perfeta, Que tiene acciones por alma, Y bien dedos por lenguas Hará enamorar un marmol. Tirso, La celosa de sí misma.

Darüber legt sich die lange schwere, aus rosettenartigen Gliedern gebildete Goldkette, an der ein stattlicher Schmuck von Gagat (azabache) hängt. An dem Zeige- und kleinen Finger der Linken und an der Rechten stecken drei Ringe mit großen, ebenfalls rosettenumkränzten Steinen.

In der Haltung, dem festen Griff an die Lehne des roten Sessels, glaubt man Temperament zu erkennen, und dazu stimmen physiognomische Züge eines eigenwilligen, stolzen Charakters. Hohe, harte Stirn, großgeschnittene Augenhöhlen, von starken Brauen beschattet, tiefliegende braune Augen, konkaver Nasenrücken mit rundlicher, keck vortretender Spitze, ein langer, aber schön geformter Mund mit eingezogenen Winkeln, kraftvoll rundes Kinn. Ein Gesicht von eher breiten Verhältnissen, die durch den hochaufgetürmten rötlich-blonden Schopf und das über Schläfen und Wangen quellende Gelock vielleicht ausgeglichen werden sollten. Nur ein schwacher Hauch rötet die Wangen. Alles zusammen, die energischen Formen, der ruhig kalte Blick der Beobachtung, der auffallende Prunk und dazu der seltsame kegelförmige Aufbau der Figur geben ein keineswegs einnehmendes Bild — weiblicher Hoffart?

Auf der Rückseite der Leinwand, die aber jetzt über eine neue Leinwand gespannt ist, soll in alter Handschrift der Name Joana de Miranda stehen. Dies ist der Name der Frau des Malers. Konnte der Hofmaler, dessen Gehalt so bescheiden war und mehr als unregelmäßig ausgezahlt wurde, der Tochter des Malers Pacheco solche Perlenbänder und Goldketten verehren? Aber da muß man die Gepflogenheiten spanischer Haushaltung kennen[1].

An der herabhängenden Linken mit dem geschlossenen Fächer ist eine zuerst beabsichtigte Ausbiegung des Handgelenks flüchtig zugedeckt worden, ohne das Glied aber weiter umzumodellieren; es erscheint etwas formlos. Dergleichen ist kein Grund, die Authentie des schönen Bildes zu bezweifeln[2]. —

[1] Der Name Miranda kommt mehrfach am Hofe Philipps IV vor. Es gab einen D. Antonio de Miranda, der Mitglied des obersten Gerichtshofs war (Alcalde de casa y corte), einen D. Luis de Miranda Enriquez, und endlich waren die Herzöge von Peñaranda Grafen von Miranda. *Nach Loga ist die Gemahlin des Olivares dargestellt (auf Grund einer Albertina-Zeichnung), um 1628.*

[2] Von anderen Velazquez zugeschriebenen Damenbildnissen sind einige wenigstens interessante Originale von gleichzeitigen Malern der Madrider Schule. Die alte Dame in ganzer Figur mit dem dreijährigen Knäblein (die Gattin des D. Cristóbal de Corral) im Palast des Herzogs von Villahermosa in Madrid, ist hart und unsolid gemalt, sie dürfte nach der Frisur dem vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts angehören. [*Die Dargestellte ist 1634 gestorben. Das Bild ist jetzt im Prado, Werkstattarbeit, der Knabe wohl nachträglich zugefügt.*] Eine jugendliche vornehme Dame mit schwarzen Augen und

„Täglich treffen hier Gäste ein," schreibt am 31. August 1638 ein Jesuitenpater, man gibt mehr für sie aus als für die Armeen[1]."

Zu ihnen gehörte jene Herzogin von Chevreuse, die die Zeiten Richelieus und Mazarins mit ihren Intriguen erfüllte. Von ihrer Aufnahme durch Velazquez ist erst vor kurzem eine Notiz bekannt geworden.

Marie de Rohan, nach dem Ableben ihres ersten Gemahls, des Herzogs von Luynes, vermählt mit Claude de Lorraine, Herzog von Chevreuse, war eine der reizendsten und geistreichsten Frauen ihrer Zeit, ihr Leben eine ununterbrochene Kette von Liebesromanen und Kabalen, — in die sie sich aus Liebe verstrickte. Dem Kardinal, der sie haßte seit sie eine zudringliche Huldigung abgewiesen hatte, war sie als Vertraute der Königin Anna unbequem; er trieb sie vom Hofe fort; Ludwig XIII hatte ein solches Grauen vor ihr, daß er sie in seinem letzten Willen von dem allgemeinen Gnadenakt ausnahm. Sie befand sich in Tours, als die Nachricht der Beschlagnahme von Briefen der Königin sie in Schrecken setzte. Sie beschloß, sich nach Spanien zu retten (6. September 1637); der achtzigjährige Erzbischof war ihr bei der Flucht behilflich. Sie verlor die Reiseroute und irrte von Schloß zu Schloß, von Herberge zu Herberge, in Mannskleidern, durchschwamm die Somme; sie schrieb an den Vize-

---

Haaren, in der Mode der Mitte des Jahrhunderts, befand sich in der Leganésgalerie und wurde auf der zweiten Salamanca-Versteigerung zu Paris 1875 für 17000 Francs verkauft. In der spanischen Louvregalerie war ein gepriesenes Bildnis der Doña Juana Eminente, das man später, als die Attribution nicht mehr zu halten war, dem Murillo zuschob [*Sammlung Johnson, Philadelphia*]. Ein sehr merkwürdiges, amazonenhaftes Kostümbild war die schöne achtzehnjährige Tochter des Ministers D. Luis de Haro, Doña Antonia, auf die einmal der Herzog von Modena Heiratsabsichten hatte (1653). Unter einem Hut mit Gebirge von Straußenfedern bricht eine Mähne von schweren Locken hervor (oder ist es eine Perücke?), bis herab zu den ebenso monumentalen Puffärmeln von Gaze, unter dem offenstehenden Überwurf (casacón) das kegelförmig fallende rote Kleid mit breiten horizontalen Goldborten, die Rechte stützt sie auf eine Jagdflinte. Dieses Bildnis erreichte beim Verkauf der Sammlung Berwick und Alba im Jahre 1877 nur 7202 Francs. Wohin die Gräfin Monterey, welche aus der Altamira-Sammlung in die Josés de Madrazo kam, verschlagen wurde, ist nicht bekannt. [*Neuerdings im Madrider Kunsthandel. Anscheinend von Ribera.*]

Andere Bildnisse gehören nicht einmal der spanischen Schule an, stellen auch keine Spanierinnen vor; z. B. die Dame in der Galerie der Akademie zu Wien; die auch in England (Bridgewater-Galerie) vorkommt; die angebliche Infantin in Schloß Ferrières, ist Vittoria della Rovere, Großherzogin von Toscana, von Sustermans; ferner das Bildnis in der Galerie zu Parma. Die alte Dame mit dem Gebetbuch im Pradomuseum (Nr. 1285) ist ganz rätselhaft. [*Vielleicht von dem „spanischen" Crespi.*]

[1] Memorial histórico español XV.

könig von Aragon, Marques de los Velez, der sofort dem Könige berichtete. Eine Einladung an den Hof folgte, nebst Vorzeichnung des Wegs, auf dem fürstliche Aufnahme vorgesehn war: zu Barbastro wohnte sie im Palast des Bischofs, zu Saragossa in dem des Vizekönigs (10. Oktober). Man war begierig, die Freundin der ältesten Schwester des Königs, von der man seit zwanzig Jahren abgeschnitten war, ausfragen zu können; noch mehr, die in Spanien kaum vorkommende Spezies der politischen Dame sich anzusehen, und eine die sich rühmen konnte, von Richelieu als Feindin behandelt zu werden. Besonders Olivares war ungeduldig, eine Person zu begrüßen, mit der er in seiner tiefsten Empfindung zusammentraf. Um sich den ungestörten Genuß dieses Seelenaustausches unter vier Augen zu verschaffen, eilte er ihr nach Barajas, zwei Meilen von Madrid, entgegen. Kardinal Retz sagt, ihre Einfälle seien gewesen wie Blitze, aber die gesetztesten Köpfe hätten ihre Richtigkeit zugeben müssen. Wie mögen die tückischen braunen Augen gefunkelt, der eingefallene Mund geschmunzelt haben, als die siebenunddreißigjährige Französin mit bekannter Volubilität das auf der langen Reise angesammelte Gift in einem Schauer von Pfeilen losließ, dessen seltene und kurze Pausen Don Gaspar mit ebenso scharf zugespitzten, aber wuchtigeren Sentenzen in dem stark gefärbten Stil, den er liebte, ausfüllte. Sie sagte hernach: „die Gegenwart überstrahle noch den Ruf eines so großen Ministers“. Am 5. Dezember hielt sie, geleitet von den zu ihrem Empfang abgesandten Hofdamen, einen förmlichen Einzug. Seine Majestät konnte die Vorstellung einer Dame, von der man gesagt hat, daß sie alle Fürsten, denen sie genaht, verliebt zu machen verstanden, nicht erwarten: er erschien bei der Vorüberfahrt in einem Fenster des Palasts von Buen Retiro. Sie erhielt Wohnung im Palast Alba.

In der Audienz bei der Königin Elisabeth rühmte sie in geflügelten Worten die Schönheit deren jüngerer Schwester, Henriette von England, von der sie ein Bildnis mit sich führte, das Ihre Majestät sich ausbat. Sie hatte diese vorher um das ihrige ersucht, um es der Schwester nach London (wohin sie im Februar abreiste) mitzunehmen. Doña Isabel hat es auch gewährt.

Bei der ihr zu Ehren veranstalteten großen Jagd im Pardo fuhr sie an der Seite der Königin, mit der Prinzessin von Carignan. Vierzig Sauen hatten die Jäger eingestellt, auch Teiche befanden sich innerhalb der Lappen, aus denen das Wild von den Hunden geholt wurde. Drei Stunden dauerte dieser Hochgenuß.

Im Januar malte sie Velazquez in französischer Tracht und

Haarputz[1]. Weiße Haut und blondes Haar, Lebhaftigkeit und Grazie, scharfer Verstand und Menschenkenntnis machte diese exzentrische Frau zu einem Typus der gefeierten französischen Damen jener Zeit. Geschmeichelt wird sie ihr Bildnis wohl nicht gefunden haben.

Auch eine Engländerin hat Velazquez gemalt; ihr Kopf befand sich in seiner Palastwohnung nach seinem Tode[2]. —

ZWEI KINDER

Gute Kindermaler sind zu zählen. Die der consensus gentium als besonders glücklich bezeichnet in kindlichen Formen und kindlicher Anmut, Tizian, Correggio, Murillo, gehörten alle zu denen, die das Genie der Farbe und des Lichts besaßen. Kindermaler müssen die Kunst gelernt haben, das Unfaßbare, den Hauch der Form, zu fassen, verlernen, was sie gelernt haben.

Seit dem Jahre 1638 besaß Madrid das Kinderfest, jenes wundersame Idyll der jugendlichen Laune Tizians, einst in Rom eine Art Kanon römischer Künstler, an dem ein Poussin und Fiammingo aus der Verbildung ihrer Zeit den Weg zu reiner Kindlichkeit zurückzufinden suchten.

Velazquez stand der leichte, weiche, durchsichtige Pinsel des Kindermalers wie wenigen zu Gebote; in der Kinderstube hat er seine frischesten Lorbeern gepflückt. Er war ja der Maler von Luft und Licht.

Wohl den wärmsten Beifall hat er geerntet in den Darstellungen des kleinen Prinzen Balthasar und dessen spätgeborenen Schwesterchen. Die Schwärmerei der schwachen Eltern und des Hofs, bezeugt durch zahlreiche Wiederholungen, ist hier von der Nachwelt geteilt worden. Ihre Bildnisse werden von Studierenden und Kopisten belagert, und man sagt von einem reizenden Blondinchen, es sehe aus wie eine Infantin des Velazquez.

Dies waren Kinder teutonischen Stamms. Warum haben wir nur ein Kind spanischer Rasse? „Die kleinen spanischen Mädchen", sagt Mad. d'Aulnoy, „sind weißer als Alabaster und so vollkommen schön, daß man sie für Engel hält, freilich ändern sie sich auffallend, geröstet von der Sonne, vergilbt von der Luft."

---

[1] Diego Velazquez la está ahora retratando con el aire y traje de francés. 16. Januar 1638. Ebenda. Tom. XIV. Es de muy linda presencia y alindada persona, muy airosa y despejada, blanca y el pelo rubio.

[2] Una cabeza de una Ynglesa de Diego Velazquez. Inventar von 1661. Documentos inéd. LV, 424.

Die zwei Halbfiguren im Museum zu Madrid (Nr. 1227 und 1228, 0,58 zu 0,46) sehen sich ähnlich wie Schwestern[1]. Und da nun der Maler zwei Töchter gehabt hat, die im Alter nur zwanzig Monate auseinanderlagen (1619 und 1621), so hat man die zwei Kinder für seine Francisca und Ignacia erklärt. Allein das Jahr 1626 will weder zu dem Kostüm noch zu dem Stil passen. Jemand riet denen, die einen Blick tun wollen in das Geheimnis der „touche" des Malers, diese Bilder sich anzusehn. Aber im Jahre 1626 war von dieser touche noch nicht viel zu sehn.

Das besser gezeichnete und feiner gemalte ist Nr. 1227. Das Kind faßt mit beiden Händen in die Schürze voll Rosen. So sieht man in Parkansichten kleine und große Rosenfreundinnen wandeln oder im Grase sitzen. Ist es ein vornehmes Kind, das diese Rosen für sich erbeutet hat, und bedeutet der beinahe wehmütige, bittende Blick der großen Augen, daß es sie nicht hergeben will? Das blühende Kind ist selbst eine Rose. Rundes Gesicht, kurzer Hals, hohe Schultern, dicke braune Zöpfe. Der Ton des Inkarnats ist merklich wärmer und tiefer als bei den königlichen Kindern. Das nußbraune Kleid mit grauen geschlitzten Puffärmeln ist durch Bandzieraten von der Farbe der Blumen belebt.

Das zweite Bild (Nr. 1228) ist wohl ein erster Versuch, wo durch die Unruhe des kleinen Geschöpfs und die Eile des Malers einige Verzeichnungen (in der Stellung der Augen und des Mundes) passiert sind. Daher dann die nochmalige Aufnahme.

STÄDTEANSICHTEN UND FIGURENGRUPPEN

ANSICHT VON SARAGOSSA

Im Jahre 1645 hatte der König den Kronprinzen mit nach dem Norden genommen, Zweck war die übliche Huldigung der Stände von Navarra und Aragon, der seine Verlobung folgen sollte. Im August beschwor er in der Seo von Saragossa die Privilegien von Aragon, in Gegenwart der drei Stände (brazos) und des Monarchen als verborgenen Zuschauers.

Als dieser zur Erinnerung eine Ansicht der Stadt nebst seinem Hofgefolge als Staffage mitnehmen wollte und den in solchen Veduten besonders glücklichen Juan Bautista del Mazo, den Schwiegersohn des Velazquez, damit beauftragte, soll der Prinz den günstigsten Aufnahmepunkt selbst angegeben haben. Dieser Punkt befindet sich am linken Ufer des Ebro unterhalb der stei-

[1] *Beide gelten heute nicht mehr als Werke des Velazquez.*

nernen Brücke, in der Vorstadt Altabás, nach der Überlieferung in dem damals reichen, schöngebauten Mercenarierkloster S. Lazaro, einer Stiftung König Jakob des Eroberers. Dies Kloster ist im Unabhängigkeitskrieg zerstört worden. Der Standpunkt ist unweit des Bahnhofs.

Die Ansicht von Saragossa ist vielleicht die beste landschaftliche Leistung Mazos — gemalt mit einer bei ihm seltenen Klarheit und Gewissenhaftigkeit; Stirling erinnerte sie an Canaletto. Außer dem treuen Bilde der alten Hauptstadt Aragons, dieses unverfälschten altspanischen Städtetypus, schenkt er uns ein Augenblicksfeld der farbenheitern Gesellschaft, die sich dort um den Monarchen bewegte. Obwohl Mazo nur seinen eignen Namen in die lateinische Aufschrift gesetzt hat[1], hat man doch, aus inneren Gründen, annehmen zu müssen geglaubt, daß die zahlreichen Figuren von seinem Meister herrühren. Sie scheinen wirklich für ihn zu gut.

Unter einem tiefblauen Himmel, den dünne Wolkenstreifen und oben einige lichte Cumuli durchziehen, wälzt sich der mächtige dunkelgrüne Strom, belebt von Barken mit violetten Zeltdächern und Segeln, der jetzt seinen sommerlichen Tiefstand hat, aber ein Denkmal seiner Zerstörungswut zurückließ an der siebenbogigen alten Brücke des fünfzehnten Jahrhunderts (1437). Der gewaltige Mittelbogen, von 39 Meter Spannweite, war in der Überschwemmung des 3. März 1643 zusammengebrochen, und die mit großen Kosten vorgenommene Reparatur im Februar dieses Jahres von neuem umgerissen worden. An die ins Leere starrenden Pfeiler der herabgestürzten Bogen lehnen sich Turmbauten. Viele Häuser und Klöster waren verwüstet worden; die kahlen zerrissenen Ufer zeigen noch die Spuren. Diese Brücke ist der stärkste Akzent des Bildes.

Jenseits des Stroms breitet die Stadt sich aus, vom West- bis Ostende, mit ihren schlanken Nadeln, wuchtigen Palästen mit hohen Galerien und Aussichtstürmen, und den wie große Segler aus dem Häusermeer aufstrebenden Kirchen, verwandt mittelalterlich italienischen Städtebildern. Auch noch in dieser Zeit des Verfalls, deren Symbol der zerbrochene Brückenbogen, führt noch in den Steinen der Geist jener Eroberer Neapels und Siziliens eine beredte Sprache. Starrsinnige Kraft und träge Vernachlässigung.

---

[1] Die Inschrift lautet:

IVSSV / PHILIPPI. MAX. HISP. REGIS / IOANNES BAPTISTA MAZO (verschlungen) / VRBI CAESAR. AVG. VLTIMVM PENICILLVM IMP ...
ANNO. MDCXLVII.

Jene Brücke (puente de piedra), die Heerstraße von Madrid nach Barcelona aufnehmend, führt auf die puerta del angel, eine von zwei Erkertürmen flankierte Torburg; zwischen zwei Balkonfenstern sieht man das Gemälde des Engels. Auf sie zu bewegt sich eine sechsspännige Kutsche, gefolgt von einem langen Zug Fußgänger: der König, wie immer nur in der Ferne sichtbar, kehrt in den Palast zurück. Dieser sieht hervor, links vom Tor, in jener Mauer mit Balkons und Tapisserien und hohem mit azulejos gedeckten Dach links vom Tor. Es ist die alte Residenz der aragonesischen Könige, jetzt Palast des Erzbischofs. Dahinter ragt die Seo mit dem durch hölzerne Aufsätze verunstalteten Cimborio. Auf der anderen Seite des Tors erblickt man das städtische Konsistorium und die damit verbundene großartige, 1551 vollendete Börse (Lonja), kenntlich an den vier Ecktürmchen. Zu dem heiteren barocken Bau der Pilar ist erst 1686 der Grundstein gelegt worden: an ihrer Stelle steht noch die bescheidene einschiffige Sa. Maria la Mayor, von deren weitem Claustro und Kapelle man die äußere Schale sieht. Weiter nach Osten erhebt sich neben S. Felipe mit seinen drei Fassadentürmen der gewaltige schiefe Uhrturm, die Torre nueva, 312 kastilische Fuß hoch, dessen wunderliche Ornamentik daran erinnert, daß bei ihrer Entstehung fünf Baumeister, Christen, Juden und Mauren, zusammenwirkten. Es folgt S. Pablo mit dem schlanken gotischen Campanile; endlich außerhalb der Stadtmauer der massige Würfel des maurischen Schlosses Aljafería, wo Elisabeth die Heilige von Portugal 1271 geboren wurde. —

Da hier nur mit Ziegeln gebaut wird, so hat alles einen fahlen staubigen Ton, nüchtern, aber einstimmend in den Grundton des Ernstes. Nichts wüsteres, unwirtlicheres als dies Ebrogestade. Kein Baum, keine Kaimauern verhüllen die lehmige Kahlheit. Aber hier, wo Biwaks wüster Landsknechte hinpaßten, ist eine fremde bunte Gesellschaft hergezaubert, deren malerische Trachten, höfische und bäurisch-nationale, den Blumenflor ersetzen. Ein Teil hält sich unten am Wasser auf; die Hauptpersonen aber oben, wahrscheinlich im Garten des Klosters, den eine Mauer mit verfallener Brüstung von dem Paseo abgrenzt. Sie stehen in Gruppen beisammen, oder sitzen, die Damen sämtlich, auf Teppichen im Gras; oder bewegen sich langsam nach der Anlände herunter. Alle die ihr Gesicht zeigen sind Bildnisse; einige erinnern an Figuren der Jagden und der Louvrestudie. Links bemerkt man einen hohen Geistlichen. Sehr in die Augen fallend steht ein junger, blonder Kavalier in starrem roten Mantel, in die Ferne sehend, isoliert, neben ihm Pferd und Stallmeister. Der

Kopf war offenbar absichtlich beschädigt, ausgekratzt worden und mußte neu gemalt werden. Zuvorderst in der Ecke links sitzt eine schmucke Höckersfrau in Provinzialtracht, weiten weißen Ärmeln, blauem Rock und eine Rose am Busen, sie verkauft Pfirsiche. Von Personen „ohne Geburt" genießen nur Bettler das Vorrecht hier aufzutreten. Da ist der esprit Callots, die Wahrheit und Mannigfaltigkeit Hogarths und die vornehmen Manieren van Dycks. — Das Gemälde besteht also aus vier horizontalen Zonen: der ruhige, lichte Tageshimmel, das graue Häusermeer, der dunkelgrüne durchsichtige Strom und die mit den bunten Menschen besetzten Ufer. Zu dieser Ruhe und Heiterkeit tritt ein ideeller Kontrast in aufsteigenden Erinnerungen: der zerstörenden Katastrophe der Elemente, des nahen Kriegslebens im Süden, der vergangenen Größe Aragons. Die verfallende Kapitale des einst herrschgewaltigen Erobererreiches und ihr moderner Besuch, das müßige Hofgesinde Philipps IV, rücken hier die Zeiten nebeneinander, wo Reiche gegründet und verloren wurden.

Diese Vedute, als Andenken der Ehrentage des Kronprinzen aufgetragen, konnte später nur peinliche Empfindungen wecken. Nach seinem Tode vollendet, ist sie nie in die königlichen Wohnzimmer aufgenommen worden. Sie wurde in die Gänge (tránsitos) über dem Schatzhaus verwiesen; zu Palominos Zeit war sie in dem Korridor nach der Kirche der Encarnacion.

DAS KASTELL VON PAMPLONA

Ein bisher rätselhaftes Gemälde, sicher derselben Reise des Hofs nach dem Norden seinen Ursprung verdankend, befindet sich in Apsley House[1]. Auch hier eine Vedute, diesmal ein Kastell, umgeben von gewaltigen Bergen; eine königliche Einfahrt im Mittelgrund, und vorn sich erlustigende Gesellschaft, bizarr vermischt mit provinziellen Kostümfiguren. W. Burger nennt sie ein Meisterstück, die Hand ist jedoch nicht die des Meisters, wohl aber seiner Schule. Das Bild ist auf grobe Leinwand gemalt, mit derbem Farbenauftrag, aber das figürliche und landschaftliche Detail ist charakteristisch genug.

Nun hing zur Zeit Carls II im Durchgang über dem Schatzhaus eine Ansicht „des Castells von Pamplona, mit Landschaft und vielem Volk jener Gegenden, dem Einzug König Philipps IV

[1] Evelyn Wellington, Pictures and Sculptures of Apsley House. I. 191. 21¼" zu 35" (1844 erworben).

zusehend, mit dem Wappen von Navarra“[1]. Cean Bermudez sah es noch im neuen Palast im Cuarto del Rey. Vielleicht steckt es noch in den gewöhnlichen Sterblichen unzugänglichen Magazinen der Pradogalerie. Dies Gemälde war nun freilich vier Ellen breit und fast ebenso hoch; kann also das unsrige nicht sein. Aber auch hier sieht man am obern Rand das Wappen von Navarra: in einem schweren Kranz von Blumen und Früchten, gehalten von zwei Flügelkindern, ein Schild mit dem Rad[2]. Das Wellingtonsche Stück wird also der erste Entwurf oder eine kleine Wiederholung sein.

Die Veranlassung war folgende. Im Frühling 1646 hatte sich der König nach Pamplona begeben, um die Cortes von Navarra abzuhalten, dem Prinzen nach Beschwörung der Statuten des Reichs huldigen zu lassen und eine Beisteuer von dreihundert Mann nebst Geld zu erlangen. Da ihm die hartköpfigen Navarrer das Geld abschlugen, so war er, wie der am 22. Mai in Pamplona eingetroffene venezianische Gesandte erzählt, am Tag nach der Huldigung zornig nach Saragossa abgefahren. Zur Erinnerung an einen der letzten Momente aus dem Leben seines Sohnes wurde auch dies Bild gemalt. Wir erfahren noch aus einem Dokument des Palastarchivs (Katalog des Museums 443), daß D. Francisco de Borja dem König den Maler Mazo hierzu empfohlen hatte, der mit zweihundert Escudos Reiseunterstützung dorthin geholt ward, die Ansicht von Stadt und Kastell zu malen (á pintar la descripcion de aquella ciudad y castillo). Auf unserm Gemälde sieht man indes nur das Kastell. Dies stand im Südosten vor dem S. Nicolastor, an der Stelle, wo im Jahre 1694 die Basilica des hl. Ignaz eingeweiht wurde. Denn hier war der Punkt, wo im Jahre 1521 die welthistorisch gewordene Verwundung des guipuzcoaner Hidalgo D. Iñigo Lopez de Recalde stattgefunden hatte. Wir stehen in einem weiten Talbecken von sieben Meilen Umfang, mit dreifacher Krone hoher Berge, die steil abfallen, links in abgespültem zerrissenen Absturz, rechts bewaldet; in meilenweiter Ferne, über einem Sattel ragt noch ein blauer Bergzug.

[1] Otro lienzo de 4 varas de largo y poco menos de alto pintado el Castillo de Pamplona con un pais y mucha gente de aquellos trajes mirando la entrada del Rey N^ro. S^r. Don Phelipe IV con las Armas Reales de Navarra, Original de J. B. del Mazo. Taxiert zu 400 doblones, hundert mehr als Saragossa. Transitos angostos sobre la Cassa del Thesoro. Inventar von 1686. In den handschriftlichen Nachträgen Ceans zu seinem Diccionario (Akademie S. Fernando) findet sich eine Notiz aus D. Juan Francisco Andres, Obelisco histôrico; danach waren im Vordergrund „varias figuras de hombres y mugeres en la variedad de los trages vizcainos guipuzcoanos roncaletes y provincianos“.

[2] Das Wappen von Navarra (gueules aux chaînes d'or posées en orle, en croix et en sautoir) wird auch dargestellt in Form eines Rads mit acht goldenen Speichen. So hier.

Das Fort ist von starken Mauern und Wassergräben umgeben, im Innern Gartenanlagen und zerstreute Häuser. Dicht am Graben von links her führt ein Pfad nach dem Haupttor in der Mitte. Auf dies fahren zu zwei Karossen, eine sechs- und eine vierspännige, zwischen dichten Spalieren von Zuschauern.

Im Vordergrund bewegt sich die farbenreiche Menge. Besonders fällt auf zur Linken ein Kreis von achtzehn Damen und Herren, die statt an den Händen, an Taschentüchern sich fassend einen Ringeltanz aufführen. Die spanischen Damen tanzten gewöhnlich mit Handschuhen, nur mit dem König ohne solche, Infantinnen mit Granden auf die hier dargestellte Art.

Weiter vorn hat ein Herr in rotem Wams und Federhut ein kurbettierendes Roß bestiegen, umringt von sieben Herren in schwarzer Hoftracht, darunter vier barhaupt, vielleicht der Prinz. In der Mitte des Vordergrunds sitzen drei Damen im Gras, umher stehen schmucke Frauen in navarresischer Tracht, mit weißen „tocas“ ähnlich denen der römischen Contadinen.

DIE KONVERSATION

Daß die köstliche Kollektion von dreizehn Bildnissen spanischer Kavaliere in ganzer Figur, in fünf Gruppen, im Louvre, nicht spanische Maler vorstelle, darüber ist kein Wort zu verlieren[1].

Deutlich sieht man ein Paar dem Hintergrund sich zuwenden; einer, der einzige von allen der sich zu einer Äußerung seiner Gefühle hinreißen läßt, schwenkt den Hut hoch. Ein andrer (links), der zu den beiden vornehmen Herren eben hinzugetreten ist, wobei ihm einer vertraulich die Hand auf die Schulter legt, wird von jenen orientiert. Die Mehrzahl aber, sieben bis acht, kehren der Bühne den Rücken; sie benutzen die Gelegenheit sich Neuigkeiten, Glossen über die Personen in der Arena zuzuflüstern: man wendet, auch wenn man außer Hörweite ist, dem nicht gern das Gesicht zu, auf dessen Kosten die Unterhaltung geführt wird.

Die Anordnung dieser müßigen Gesellschaft ist wohl abgewogen, obwohl die Verbindung der fünf Ringe die lockerste ist; keiner bekümmert sich um die Nachbarn in den andern Gruppen, die in verschiedenen wenn auch geringen Entfernungen nach der Tiefe zu stehen. Man bemerkt von links nach rechts eine Abstufung des Rangs; dort haben sie meist den Hut auf dem Kopf

[1] Das auf Holz gemalte Bildchen schenkte der Infant D. Gabriel, Sohn Carls III, der Herzogin von Alba; nachdem es durch mehrere Hände gegangen, wurde es im Jahre 1851 von Laneuville für den Louvre erworben (6500 Fr.). 0,47 zu 0.77. *Die Eigenhändigkeit von den meisten Kennern bezweifelt.*

und benehmen sich apathischer, sind auch älter. Das Bild ist eine Urkunde für das Gebahren vornehmer Spanier bei solchen Gelegenheiten, wo jeder sich als Zielscheibe aller, auch allerhöchster Augen betrachtet. Scheinbare Gleichgültigkeit, die andern ignorierend, auf die doch Haltung, Bewegung, Blick wohlberechnet sind. Einer hat die Stellung angenommen, in der der König sich malen ließ.

Man hat in wegwerfenden Ausdrücken von furchtsamer Zeichnung und banaler Anordnung, des Meisters unwürdig, gesprochen; allein es ist kaum denkbar, daß so charakteristisch scharf ausgeprägte Physiognomien vom Rang wirklicher Porträts, so bezeichnende dem Leben abgefangene Gesten in so winzigem Maßstab einem Kompilator gelungen sein sollten. Bei der Skizzierung dieser Gruppen war gar kein selbständiges Bild, etwa ein Gegenstück zu nordischen Schützenstücken, beabsichtigt: es sind Studien für die figürliche Staffage großer Jagd- und Städtebilder, deren notdürftige Herrichtung zu einem kleinen Tableau später vorgenommen wurde.

Ganz ähnliche Gruppen von Hofgesellschaften, die aber nicht bloße Studien zu größeren Gemälden sein können, begegnen uns auf zwei reizenden Bildchen, die aus dem Palast zu Madrid stammen sollen, und mit andern zur französischen Zeit von dem dänischen Gesandten Bourke mitgebracht wurden, wo sie Lord Stuart de Rothsay im vorigen Jahrhundert sah. Sie befinden sich gegenwärtig in Bowood, dem Landsitz des Marquis of Lansdowne (Waagen, Treasures III, 164; je 0,40 zu 0,29).

Die Szenerie dieser Bildchen ist kein Park, sondern bergige Natur, obwohl die Personen statt in Jagd- oder Reiseanzug, in farbenprächtiger Hoftracht erscheinen. Es sind lauter Bildnisse, und offenbar in sehr bestimmten Situationen; wie sehr würde ihr Reiz sich erhöhen, wenn man den Schlüssel zu der Novelle besäße.

Das erste Stück versetzt uns in eine weite Schlucht. Links ein Abhang, durch Abspülung des Erdreichs entstanden, hier sitzt eine Frau mit Kind im Gras. In der Ferne ein majestätischer Gipfel, in gebrochenen Linien, rechts läuft die Landschaft hinter dunklem Gebüsch in eine Ebene aus, wie eine Meeresfläche. Im grünen Tal begegnen sich zwei Reiter. Ein Kavalier in hochrotem Wams und Hose, mit weiten gelben geschlitzten Ärmeln, kommt auf wohlgenährtem gestiefelten Rappen grad aus dem Grund zugeritten auf einen zweiten, der ihm gegenüber hält, dieser mit gezogenem Hut, in hellblauem Wams, auf einem Braunschecken. Ein dritter zu Fuß, rechts vorn, in weitem Lederwams, Reiterstiefeln, hat den Federhut auf einen großen Stein geworfen.

In dem zweiten, reicheren Bild sieht man hinter der Wiese ein

schattiges Tal mit glänzendem Wasserstreifen; in der Mitte ein Bergzug mit tiefem Sattel, am Fuß eine Stadt, in der Ferne blauer Berg.

Mitten auf der Wiese sitzt eine vornehme Dame im Gras. Sie trägt einen graugrünen groben Überwurf, wie unsre Staubmäntel, darunter sieht ein Stückchen von dem brennendroten Kleid mit breiten Goldborten hervor. Ihr Kopf ist in die schwarze Mantille gehüllt, in der Rechten hält sie einen geschlossenen Fächer, die Linke zieht kokett die Mantille von einem Auge weg, wobei ein Lichtstrahl auf dieses Eckchen des Gesichts fällt. Der Blick gilt dem zur Rechten stehenden Kavalier, der sie anredet. Er trägt ein blaßrotes Wams, breiten fallenden Spitzenkragen: die Linke mit ein paar langen gelben Handschuhen am Degen. Neben dieser Hauptperson steht etwas abseits und aus dem Bild heraussehend, ein zweiter junger Herr in starrem blauem Mantel, Stulpstiefeln, den Hut mit Straußenfeder an die Brust haltend. Nach hinten zu sitzt neben der jungen Dame eine ältliche, in dunkler Tracht; dieser Dueña reicht ein großer ältlicher Mann mit stark gefaltetem, interessant häßlichem, olivenfarbenem Gesicht, die weite braune capa umgeschlagen, die Hand. Daß die Dame zum Hof gehört, verraten die Figuren zweier Zwerge in schreiend bunter Gala zu ihrer Linken. Der Niño de Coria zeigt seine plumpe Gestalt von hinten; er trägt einen blauen Rock mit breiten Silbergarnituren, geschlitzte feuerrote Pumphosen und ebensolche Ärmel; den Kopf dreht er stark nach der Dame um, auf die er spöttisch hinweist. Neben ihm steht sein Kollege, nicht größer, aber wohlproportioniert, der dünne Wicht legt jenem gnädig die Hand auf die Schulter. Wams und Hosen sind von gelbem Brokatstoff. Im Mittelgrund noch eine leicht skizzierte Gruppe.

Die Entstehung dieser Szenen am Hof Philipps IV ist zweifellos; jedermann wird Velazquez einfallen, zunächst nur weil die Figuren den von ihm dargestellten Typen angehören. Die Prüfung aus der Nähe zeigt manches Bedenkliche. Der durchsichtig graue Ton der Landschaft, die Bergformen, der etwas leere Baumschlag sind fremdartig[1]. Die zierlichen bunten Figuren vor der hellen duftig lasierten Landschaft bringen den Namen Wouwerman in den Sinn; jemand hat an einen berühmten Holländer gedacht, der in Madrid gewesen ist und am Hof gemalt hat, obwohl noch nie etwas von ihm dort aufgetaucht ist (Terborch). Beide Bilder sind ringsum erweitert worden[2].

[1] *Beide Bilder gelten jetzt allgemein als Arbeiten Mazos.*

[2] Mrs. Jamesson a. a. O. It shows that V. had not less versatility than Titian. — Die Landschaft in der Galerie des Haag (258) ist mit Unrecht Velazquez zugeschrieben worden.

SECHSTES BUCH

DIE ZWEITE ROMFAHRT

(1649—1651)

VERANLASSUNG DER REISE

Das frühere Rom hinterließ nach dem ersten Besuch immer ein Heimweh, wenigstens bei denen die verdienten die ewige Stadt zu betreten. Der zweite Aufenthalt pflegte dann behaglicher, genußreicher zu sein. Dies Verlangen, die Ahnung vielleicht, daß ihm hier noch einige der glänzendsten Tage seines Lebens bevorständen, trieb den fünfzigjährigen Maler wieder nach dem Lande, wo er als Dreißiger einst zuerst jenes Glück erlebt hatte, das kontemplativen Gemütern in Kunst und Altertum Roms aufging, in der Freiheit eines Orts wo alles im großen Stil war.

Jene erste Fahrt ist eine Studienreise gewesen; die zweite war offiziell eine Geschäftsreise, der verschwiegene Beweggrund aber gewiß, das ihm damals lieb gewordene wiederzusehn; vielleicht auch, bei dem verbesserten Verhältnisse Spaniens zum Papste, Hof und Gesellschaft näher zu treten, und sich in jener großen Arena aller Talente zu zeigen.

Sein Auftrag, der Vorwand für den langen Urlaub, hing zusammen mit der erlangten amtlichen Stellung als Leiter der damaligen Umgestaltung des Schlosses zu Madrid. In den letzten Jahren waren alte Säle neu ausgestattet, neue Prachträume geschaffen worden. Ihre Ausmalung konnte oder mochte man Einheimischen nicht anvertrauen, zumal seit die Namen zweier in Italien damals sehr gesuchten Dekorationsmaler nach Madrid gedrungen waren; auch für das Mobiliar dachte man dortige Bronzearbeiter in Anspruch zu nehmen. Die neuen Räume hatten zu einer veränderten Aufstellung des Gemäldevorrats Gelegenheit gegeben, einige Säle hatten das Schloß schon damals in eine Pinakothek verwandelt. Aber der vorhandene Besitz reichte nicht hin die dem König vorschwebenden oder eingegebenen Pläne auszuführen. „In dieser Stadt, schreibt Sir Arthur Hopton am 20. Juli 1638, ist kein Stück von irgendwelchem Werte, das der König nicht erwirbt und sehr gut bezahlt"; aber man wußte dort wohl, daß Madrid ein sehr bescheidener Markt war im Vergleich mit Venedig und Rom. Hier knüpfte Velazquez an.

„Seine Majestät“, schreibt Jusepe Martinez[1], „eröffnete ihm eines Tages, daß sie eine Galerie mit Gemälden zu gründen gedenke, für die er Meister suchen und die besten auswählen solle.“ — Ew. Majestät, erwiderte er, darf keine Bilder haben, die jedermann haben kann. — „Wie wäre das anzufangen?“ — Ich erdreiste mich, o Herr, wenn E. M. mir Urlaub gewährt, nach Rom und Venedig zu gehn, und alldort die besten Bilder zu suchen und zu erhandeln, von Tizian, Paolo Veronese, Bassano, Raphael Urbinas, Parmesano und ähnlichen. Denn es gibt wenig Fürsten, die Gemälde dieser Meister besitzen, und am wenigsten in solcher Zahl, wie sie E. M. durch meinen Eifer bekommen wird.“

Um aber jene königlichen Gemächer zu wahren Kunsttempeln nach italienischen Mustern umzuschaffen, dazu gehörten auch Statuen. „Es werde nötig sein, die unteren Zimmer (piezas bajas) mit antiken Bildwerken zu schmücken. Die man nicht haben könne, werde man abformen und (die Formen) nach Spanien bringen, um sie dann so vollkommen als möglich auszugießen.

Bis dahin hatte das Schloß nur weniges der Art aufzuweisen. Das Inventar Philipps II enthält 117 plastische Werke, darunter 32 sicher moderne; die übrigen waren meist Porträtbüsten, nur vier Statuen[2]; sie sind zum Teil für die Gärten von Aranjuez und Buen Retiro verwandt worden, wo Ponz noch viele sah (Viage VI, 133). Das Inventar von 1636 gibt am Schluß die Zahl von 58 Statuen, von denen nur ein Teil namhaft gemacht wird; die im „Garten der Kaiser“ nebst Gang und Gewölbe aufgestellten; zwölf Bronzestatuetten von Kaisern mit silbernen Lorbeerkränzen; drei Pferde im Bibliotheksturm.

Am zweiten März 1647 hatte Velazquez den Posten eines Inspektors und Zahlmeisters beim Bau des achteckigen Saals erhalten. Dieser Saal gehörte zu der einst von Philipp II begonnenen, aber erst jetzt zu Ende geführten Erneuerung des alten Schlosses. Damals war eine Erweiterung des Südflügels geplant worden, in der Weise, daß parallel der alten Front eine neue Fassadenmauer errichtet wurde; in diese wurden u. a. die beiden vorspringenden, das alte Tor flankierenden, viereckigen Türme verbaut. Dieser neue Teil enthielt den Saal der Königreiche, den Spiegelsaal und den achteckigen Saal (Ochavo). Der Ochavo war nichts anderes als ein großer Saal des alten (linken) Torturms[3]. Er lag jetzt über dem Haupttor, an der neuen Treppe. Man erinnerte sich der

[1] Discursos practicables S. 118.
[2] E. Hübner, Die antiken Bilderwerke in Madrid. Berlin 1862. S. 6 ff.
[3] C. Justi, Der Palast der Habsburger in Madrid. Zeitschr. f. Bild. Kunst, 1894.

Tribune von Florenz, dem Könige aus Erzählungen florentinischer Herren und Maler wohlbekannt. Eine ähnliche Verbindung von Plastik und Malerei wurde beschlossen. Philipp IV selbst nannte ihn seine Tribuna. Als Ferdinand II von Toscana dem Minister Haro eine Bronzestatuette seines Herrn nebst einem Konsoltisch in florentiner Mosaik sandte, fand der König soviel Geschmack daran, daß Don Luis sie ihm verehrte. „Er ließ sie", schreibt der florentinische Gesandte Lodovico Incontri am 30. August 1651, „im Salone ottagono zwischen den beiden Galerien aufstellen, der gleichsam die Tribune Seiner Hoheit ist (è come la Tribuna di S. A.). Hier hat der König seine besten Sachen; die Wände sind bekleidet mit Pilastern und Nischen von Jaspis mit den besten Statuen." Als die sechzehnjährige Königin und die Infantin Marie Therese ihm die Gewährung einer Expektanz auf dies Werk abschmeicheln wollten, jene für die Geburt des Erben, diese für ihre Vermählung mit Louis XIV, sagte er lachend: „Ihr macht die Rechnung falsch, denn da das Pferd schon in die Tribune gestellt ist, bin ich nicht mehr Herr darüber: alles was hierher kommt, das ist konfisziert für die Krone[1]." Die Gemälde bestanden in Mythologien und Jagdstücken von Rubens und Snyders, freilich nur Kopien, und zwei verlorenen Originalen von van Dyck, Bacchus mit Nymphen, Merkur und Saturn. An der Decke einige musizierende Nymphen von Tintoretto. Der Saal war noch für andre Kostbarkeiten bestimmt. Unter den Statuen sah man den Dornauszieher, den schon Philipp II besaß, und die sieben Planeten von Bronze, die Ferdinand in den Niederlanden erbeutet hatte.

Da nicht zu hoffen war, daß sich Gelegenheit zum Erwerb antiker Originale finden werde, so beschloß man, sich Abformungen der gefeiertsten, gerade damals durch Kupferwerke in weite Kreise getragenen Meisterwerke römischer Museen zu verschaffen, für Abgüsse in Bronze.

Mit einem ähnlichen Auftrage war ein Jahrhundert früher der Maler Primaticcio von Franz I nach Italien gesandt worden (1543). Er hatte dort in kurzer Zeit 125 Statuen, Torsen und Büsten zu-

[1] S. M$^{ta.}$ gl'ha fatto porre nel Salone ottagono, che vien fra le due galerie, et è come la Tribuna di S. A., nel quale il Re tiene le cose più preziose, essendo le pareti ornate di pilastre, et nicchie di diaspro con statue bellissime. La M$^{tà.}$ della Regina e la S$^{ra.}$ Infanta, in presenza del Rè, stavano facendo i conti a chi di loro haveva a toccare, pretendendolo la Regina al primo figlio maschio, et la S$^{a.}$ Infanta quando si partirà della M$^{tà.}$ Sua et anderà a marito; et il Rè ridendo disse a D$^{e.}$ S$^{re.}$, che facevano male i conti, poichè essendo, il cavallo et il tavolino posti nella Tribuna, egli non n'era più Padrone, poichè tutto quello che entrava in d. Stanza, s'intendeva incamarato per la corona.

sammengebracht und die besten Antiken Roms von Jacopo Barozzi da Vignola und Franz Libon abformen lassen. Außer dem Marc Aurel und der Trajanssäule, werden der Laokoon, der Apollo, die Venus, die Kleopatra, Nil und Tiber genannt. Die von diesen Meistern in Paris ausgeführten Bronzeabgüsse zeichneten sich durch Leichtigkeit und Reinheit aus. Möglich daß Vasaris Nachricht von dieser ältesten für Fontainebleau bestimmten Kopiensammlung (Vite XIII, 3 ff. IX. 80) die Anregung zu unserm Plan gegeben hat.

Daß gerade Velazquez eine Sammlung von Abformungen antiker Werke beantragt und in Rom besorgt hat, ein Vorläufer seines 120 Jahre später gekommenen Nachfolgers Raphael Mengs, das wird Verehrer und Anfechter befremden. Die am Ende dieses Jahrhunderts allerwärts auftauchenden Gipsmuseen hat man wohl in Zusammenhang gebracht mit dem Sinken des malerischen Sinnes, mit dem zweifelhaften Geschmack der Gérard de Lairesse und van der Werff. Rumohr fand, „daß nach dem Aufkommen der Antikensäle zu Antwerpen (1680) und Amsterdam (1700) in den dortigen Schulen von jener Feinheit des Gesichtssinnes, welche ihre frühern Arbeiten so ungemein auszeichnete, in kurzem jegliche Spur verschwinde“ (Drei Reisen S. 59). In Spanien war diese Gefahr kein Geheimnis; eben jener Martinez bemerkt (a. a. O. 4), „die Zeichnung werde durch solche Studien hart, trocken und höchst unerfreulich fürs Auge“. Indeß dürften diese der jetzigen Zeit so fatal gewordenen afterklassischen und antimalerischen Manieren des folgenden Jahrhunderts doch weniger eine Wirkung der Antike sein als des schon eingetretenen Marasmus, der von solcher Transfusion Verjüngung erhoffte. Die natürliche Widerstandskraft der gebornen Maler früherer Jahrhunderte hatte solche Ablenkungen nicht zu befürchten gehabt.

Es ist auch vermutet worden, diese Anschaffungen und die Reise seien im Interesse einer projektierten Malerakademie gemacht worden. Allerdings sind in der Folge Ausgüße nach Velazquez' Abformungen in die unter Philipp V gegründete Akademie übergegangen. Ein solches Institut war bereits unter Philipp III angeregt worden, nach Jusepe Martinez von Vicencio Carducho, auf dessen Antrieb im Jahre 1619 die Maler der Hauptstadt ein Memorial mit Statuten einreichten. Der Plan wurde bald nach dem Regierungsantritt seines Sohnes wieder zur Sprache gebracht und von Olivares begünstigt; man hatte ein Programm entworfen, mit Lehrvorträgen, Preisen, Graden, in öffentlichen Akten zu erteilen; die Ausführung, der auch die Cortes von Castilien sich günstig zeigten, scheiterte an den „Sondermeinungen“ der Maler.

* * *

Schon am 14. Mai hatte der König dem „Bureo“ Weisung gegeben, seinem Maler rückständige Summen auszuzahlen, was freilich erst am 6. Oktober geschah.

Velazquez verließ Madrid im November 1648. Da in Catalonien noch der Krieg tobte, Barcelona in den Händen der Franzosen war, in Alicante, Valencia und Sevilla aber die Pest wütete, so geschah die Einschiffung in Malaga, am 2. Januar 1649. Auch der venezianische Gesandte Basadonna mußte ein Jahr vorher diesen Weg nehmen, um von Venedig nach Madrid zu kommen, er brauchte 68 Tage. Die Seefahrt war nicht ohne Gefahr. Im Frühjahr 1650 erbeuteten französische Piraten zwischen Alicante und Genua ein spanisches Schiff mit dem Sekretär des Don Juan de Austria, der in Neapel eine Flotte rüstete, um die Franzosen aus Elba zu vertreiben, Longone und Piombino zu nehmen.

Velazquez schloß sich dem Gefolge des spanischen Gesandten an, der nach Trient wollte, um die neue Königin Marianne von Österreich zu empfangen: Don Jayme Manuel de Cardenas, Herzog von Náxera y Maqueda. Infolge widriger Winde konnte man erst am 11. Februar in Genua landen.

Auch diesmal verweilte er nur kurze Zeit, als Durchreisender, in Genua. Über Mailand und Padua eilte er nach der Lagunenstadt. Nicht einmal der bevorstehende festliche Empfang seiner jungen Königin in Mailand, in dessen Zurüstungen er hineinkam, konnte ihn bewegen, in der Hauptstadt der Lombardei länger zu bleiben als hinreichte, dem Abendmahl Leonardos und den Kirchen einen Blick zu schenken. So überließ er die Gunst, ihr erstes Bildnis als Spaniens Königin zu malen, einem Fremden, Justus Sustermans, dem florentinischen Hofmaler, der mit dem Cardinal Joh. Carl von Medici nach dem Grenzort Finale gekommen war. Dies Bildnis nahm sie mit nach Madrid.

Am 21. April kam er in Venedig an.

VENEDIGS GEMÄLDEHANDEL

Unter den hochgeborenen Gästen aller Nationen, die damals Venedig als vornehmsten europäischen Vergnügungsort aufsuchten, gab es nicht wenige, die Geld für Gemälde mitbrachten. In diesem Artikel war die Königin der Meere der erste Platz, die venezianische Schule stand ja im siebzehnten Jahrhundert in der allgemeinen Wertschätzung obenan. Den Malern Italiens und des Auslands folgten die Potentaten: Carl I von England, Philipp IV, Ferdinand II von Toscana, Christine von Schweden, der Erzherzog Leopold Wilhelm, sie alle waren begierig nach venezianischen

Gemälden. Um diese Zeit erschienen dort persönlich Herzog Franz II von Modena (1648); der dreiundzwanzigjährige Anton Ulrich von Braunschweig (1656), der Marchese Carl II von Mantua (1660), Schwager Ferdinands III. Der holländische Maler Daniel Beck kam als Agent der schwedischen Königin, er gab zu verstehn, sie habe hochfliegende Pläne (concetti grandi). Man hörte von zwei Malern die der Kaiser senden werde. „Von allen Seiten, sagt Marco Boschini, dessen Gedicht dem Erzherzog Leopold gewidmet ist, kommen Jäger und spannen ihre Netze aus, ohne Maß das Gold ausstreuend, unsre Kleinodien zu entführen:

Perche a sto muodo da tute le bande
ghè cazzadori, che le rede tende,
e che senza mesura l'oro spende,
e porta via ste zogie cusi grande.

Wenn jedoch Velazquez geglaubt hatte, daß man sich dort nur mit vollem Beutel zu zeigen brauche, um Angebote von Tizians und Paolos zu bekommen, so täuschte er sich. Die Sachen warteten nicht auf die Käufer; diese mußten mit viel Geduld auf die Sachen warten. Von Tizian kamen Historien kaum mehr vor; ein Bildnis tauchte zuweilen auf und erzielte, wenn mit Händen, 100 Dublonen, 200 Silberdukaten. Ein solcher Doge (vielleicht Landi † 1545) war der Hauptmagnet im Studio des Senators Landi, das die Widman 1656 für 3200 Dukaten kauften.

Man mußte dort leben, oder einen Agenten haben, halb Liebhaber halb Kaufmann, von ungeheurer Erfahrung, der auf der Wacht stand, die Finanzklemme eines Nobile, die Säkularisierung eines Kolsters, die Anwandlungen einer Äbtissin oder eines Pfarrers abpaßte, zu dem die Bildershylocks Vertrauen hatten und der sich nicht zierte, ihnen maskiert in einen alten Palast zu folgen. Von den ungezählten Kennern, die dort apokryphe Leonardos, Correggios, Holbeins, Giorgiones entdeckten, erzählt die Chronik gelegentlich. Der große Peter von Cortona selbst kaufte damals einen falschen Paolo für den Cardinal Bichi[1]. Wer aber einen solchen geriebenen Agenten hatte, der konnte wohl in zwanzig Jahren mit fürstlichem Gold eine fürstliche Kollektion zusammenbringen. Ein solcher war Niccolò Rinieri, der schöne Paolos und Bassanos besaß; und Paolo del Sera, ein reicher Kaufmann und Sammler, der ein Haus am Canal grande bewohnte, und vordem bei dem Prete Genovese malen gelernt hatte. Er war der Agent Ferdinands II von Toscana, und erhielt stets die allerersten Ge-

[1] Ci vuol bene il fondamento dell' arte, ma nel resto si ricerca una grandissima pratica, bemerkt dazu Paolo del Sera. Seine Korrespondenz mit Ferdinand II befindet sich im Archiv der Uffizien.



Rubens: Bildnis des Generals Spinola. Braunschweig, Gemäldegalerie.



Antonius van Dyck:
Bildnis der Marchesa Spinola. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

heimofferten. Aber selten kamen Fremde, die die Preise dieser Herrn bezahlen mochten; Sera wollte wie er sagte, eine „offerta da Rè" für sein Studio. Erzherzog Leopold hat sie ihm gemacht. Kurz vor der Ankunft des Velazquez (1647) verkauft einer der drei Söhne und Erben des Vincenzo Grimani Calerge an einen Genuesen jene Tapisserie nach raphaelschen Zeichnungen, für die früher Graf Arundel zehntausend Dukaten geboten hatte.

Von den Erwerbungen des spanischen Malers nennt Palomino vier Gemälde; das beste ist wohl ein Paolo, Venus und Adonis (Prado 482), ein öfters von diesem gemalter Gegenstand; zwei Temperabilder aus dem Leben Christi, das eine, die Heilung des Blinden, „ein Wunder der Kunst", wagte er nicht der Gefahr des Transports auszusetzen. Von Tintoretto brachte er mit die Bekehrung des Paulus (?), ein Deckengemälde aus der Geschichte Mosis, die Reinigung der Töchter der Midianiter (393), endlich eine figurenreiche Glorie (397), die ausgeführte Skizze seines Hauptwerks im Gran Consiglio. Boschini, der ihn damals kennen lernte und in der „Carta del navegar pitoresco" als Spiegel eines einnehmenden Kavaliers schildert:

Cavalier, che spirava un gran decoro
Quanto ogn'altra autoreuole persona (S. 56)

bemerkt, daß ihm diese das liebste gewesen sei; er traf ihn eines Tages im Dogenpalast davor in Bewunderung der kunstvollen Anordnung, der Lebendigkeit der zahllosen Figuren des Riesenwerks verloren. „Dieses Gemälde allein, sagte er, reiche hin jeden Maler unsterblich zu machen; es scheine das Werk eines Menschenalters".

Der schwärmerische Glasperlenhändler berichtet ferner, daß er im ganzen für fünf Gemälde 12000 Scudi ausgegeben habe; aber er nennt außer dem „Paradies" zwei Tizians und zwei Paolos. Die Ernte scheint ihm etwas dürftig; aber — no se trova de comprar più niente[1].

Daß Velazquez indes bei jener Versicherung dem Könige gegenüber eine richtige Ahnung gehabt hatte, geht aus den Ereignissen des Bildermarktes der nächsten Jahre hervor; er kam leider etwas zu früh.

Als die Serenissima im Jahre 1657 zur Bestreitung des Türken-

[1] Boschini will auch ein schönes Porträt von Velazquez' Hand in Venedig gesehen haben.

Se ghe ne viste un simile [Retrato] a Venetia,
E l'hò visto anca mi; questa xè vera,
De sì perfeta, e nobile maniera,
Che ogn' un' el lauda, e somamente el pretia (S. 57).

kriegs die Aufhebung der beiden Orden der Kreuzträger und des hl. Geistes nebst Einziehung ihres Vermögens beschloßen und auch von Alexander VII erlangt hatte, schienen unerwartet einige der ersten Meisterwerke frei zu werden.

Die Canonici von S. Spirito besaßen zwei Altarbilder Tizians, die späte Ausgießung des hl. Geistes über dem Hochaltar, das unschätzbare Jugendwerk des hl. Markus mit den vier Heiligen, und an der Decke drei alttestamentliche Mordgeschichten. Die Crociferi hatten im Refektorium die Hochzeit zu Kana von Tintoretto (1561), ein Wunder von goldnem Licht, voll liebreizender blonder Frauenköpfe. Noch vor der Veröffentlichung der Aufhebungsbulle hatte der Provinzial und Prior dieses Ordens, Pater Barbaro, dem Paolo del Sera durch den gemeinschaftlichen Barbier und Gemäldesensal dieses Cenacolo zu heimlichem Kauf angeboten (März 1656). Freilich verlangte er 4000 Silberscudi, während der Großherzog nur 1500 Piaster ausgeben mochte. Darüber kam die Bulle aus, und die Regierung inventarisierte die sämtliche Habe. Die fünf Bilder Tizians wurden der Kirche und Sakristei der Salute bestimmt, wo wir sie noch heute aufsuchen. Der Kampf um die Hochzeit des Tintoretto war hartnäckiger. Der Nuntius Carlo Caraffa selbst legte ein Wort ein bei den Prokuratoren von S. Marco, die Paolo del Sera auf 2500 Dukaten oder $1666^2/_3$ Piaster herunterbrachte. Aber der Patriotismus war bereits aufgestört; die Prokuratoren Pesaro und Bragadin wollten bis zu 3000 Dukaten gehn; die Maler erhoben das Bild, es sei 10000 wert; so kam auch dieses in die Salute.

Da tat sich eine außerordentliche Aussicht auf. Der Hebräer Ventura Salomon erschien als Makler des Padre Maestro der Serviten, mit dem Angebot einer der strahlendsten Schöpfungen Paolos, des Gastmahls des Pharisäers im Refektorium des Ordens. Man verlangte 10000 Dukaten, vielleicht wäre man auf 8000 heruntergegangen; der Jude sollte fünf Prozent bekommen. Die Regierung werde wohl ein Auge zudrücken. Paolo del Sera hielt es für unmöglich, daß die Stadt ein solches Werk fortlassen werde. Auch dieser Ankauf scheiterte, wahrscheinlich an der Knickerigkeit der Florentiner; die Serenissima schenkte das Bild sieben Jahre später Ludwig XIV.

NEAPEL IM JAHRE 1649

Kaum in Rom eingetroffen, mußte sich Velazquez nach Neapel begeben, um seine Empfehlungsbriefe an den Vizekönig, Grafen Oñate, abzugeben. Sie enthielten die königliche Weisung, ihn mit

allem nötigen für seine Zwecke freigebig zu unterstützen[1]. Was mit diesen Zwecken gemeint sei, darüber gibt uns einen Wink Passeri[2], demzufolge ein neapolitaner Bildhauer mit den plastischen Arbeiten beauftragt worden ist. Julian Finelli aus Carrara sei von dem Herzog von Terranova (das ist Oñate) nach Rom geschickt worden, um die Abformung der Antiken in Gips, sowie den Bronzeguß eines Teils, nebst denen einiger seiner eigenen Modelle und der zwölf vergoldeten Bronzelöwen zu besorgen. Diese waren bestimmt für Marmortische; man begegnet ihnen oft auf Bildnissen der Folgezeit, z. B. Carls II von Carreño. Die Sendung sei allerdings erst im Jahre 1652 erfolgt; Velazquez hätte also diese Antiken nur auszuwählen gehabt. Finelli hatte die Statuen Montereys und seiner Gemahlin für Salamanca gearbeitet; seine Gunst bei dem Grafen war ihm nach Passeri von großem Nutzen. Monterey wird ihn dem Velazquez empfohlen haben.

Neapel war damals die ausgiebigste Fundgrube der Spanier für italienische Kunstwerke. Noch gibt es spanische Kirchen, wo man sich nach Neapel versetzt glaubt, z. B. die Colegiata von Osuna, die Kirche der barfüßigen Augustinerinnen zu Salamanca; auch im königlichen Schloß war von den italienischen Schulen der Gegenwart diese fast allein vertreten. Für jene Stiftung des ehemaligen Vizekönigs Monterey in der alten Universitätsstadt haben ziemlich alle hervorragenden Maler Neapels (und auch das Kunstgewerbe) beigetragen; ein großer Teil der Gemälde war freilich in der Klausur, also unsichtbar, bis vor einigen Jahren das Beste nach Paris geschleppt wurde.

Bei dieser Gelegenheit besuchte er zum zweitenmale Joseph Ribera. Zwanzig Jahre waren seit der ersten Begnung verflossen, die größere Hälfte von beider Künstlerlaufbahn. Nur Ribera war an der Staffelei noch derselbe wie damals. Welche Reihe von Schöpfungen waren in diesen zwei Jahrzehnten aus dem Hause gegenüber S. Francesco in ferne Länder gesandt worden. Da war die große Concepcion, gemalt für denselben Monterey im Jahre 1635, das Lieblingsmysterium der Spanier, ein Gegenstand, der zu den landläufigen Vorstellungen von seinem Talent so wenig stimmte. Auf diese Apotheose der heiligen Jungfrau folgte (1637) das unerreichte Bild tiefen Seelenleidens in der Pietà von San Martino, neben deren Ernst und Majestät des Schmerzes alle Darstellungen des Jahrhunderts zu Schauspielerei verblassen. Dann waren die aufregenden Jahre gefolgt, wo Domenichino dort er-

[1] Palomino III. 336: de assistírle larga, y profusamente.

[2] Passeri, Vite de' pittori, 261, 267. Ein Teil wurde erst in Madrid abgegossen, Palomino 340.

schienen war, um den Neapolitanern zu lehren was monumentale Malerei sei. Ribera hat ihm seinen Auftrag nicht streitig gemacht, er war kein Freskomaler. Aber er wollte doch zeigen, daß ihm das was jene Norditaliener als Monopol ihres vornehmen Stils betrachteten, ebenso zu Gebote stand, wenn er wollte. Damals malte er die heilige Familie mit der hl. Katharina für Genua (1643), jetzt in Stratton Park in England[1]. Es ist eine trauliche Familiengruppe, die beiden Frauen von einem Adel der Linien, einer Hoheit, Anmut und gehaltenen Innigkeit, die es schwer macht sich von dem Bild zu trennen. Im folgenden Jahre wurde ihm das Kreuz des päpstlichen Christusordens verliehen. Das Jahr 1646 brachte ihm eine künstlerische Genugtuung. Er erhielt eine der Altartafeln der vielumstrittenen Kapelle des Tesoro, die Marter des hl. Januarius; sie steht hier wie ein Dokument, vielsagend unter den schwachen Machwerken des Domenichino in den Zwickeln der Kuppel. Hier, wo die Gegner ein finstres Henkerstück erwartet hatten, gab er eine verklärte, ruhig triumphierende Gestalt, von Licht überströmt.

Aber dann kam ein niederschmetternder Schlag über ihn. Er hatte zwei liebliche Töchter, deren Züge uns oft in seinen heiligen Frauen begegnen. Die jüngere, Maria Rosa, blühte damals in voller Jugendschönheit. Noch im Jahre 1646 hatte er ihr Gesicht für ein sehr großes Gemälde der Purisima als Modell benutzt. Hier hatte er den Versuch in schatten- und farblosem Licht zu malen, bis zur Überspannung getrieben. Dies Bild war bestimmt für Madrid, für den Hochaltar des Klosters der hl. Isabella, dessen neue große Kirche seit sieben Jahren im Bau begriffen war.

Im Jahr darauf brach der Aufstand des Masaniello aus, und der natürliche Sohn des Königs, Don Juan de Austria II, wurde nach Italien gesandt. Während seines bewegten Lebens in Neapel wurde er auch mit dem Hofmaler bekannt, der sein Reiterbildnis aufnahm und durch eine Radierung vervielfältigte (1648). Diese erste und einzige Berührung mit einem Mitglied des Herrscherhauses wurde für Ribera verhängnisvoll. Er hatte von Spanien, seinem Heimatland, nie Gutes für sich erwartet und so schon vor Jahren sich ausgesprochen. „Spanien, pflegte er zu sagen, ist eine zärtliche Mutter für Fremde, und eine harte Stiefmutter der eignen Kinder.“ Deshalb wolle er nie Neapel verlassen: „Wer sich wohl befindet, der rühre sich nicht vom Fleck“[2]. Maria Rosa fiel den

---

[1] *Neuerdings verkauft.*

[2] „Quien está bien no se mueva“. Er sagte zu Martinez, „Que España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los proprios naturales.“ Discursos, 34.

Verführungskünsten des jungen Prinzen zum Opfer. Dieser brachte sie in ein Kloster zu Palermo. Der Schmerz des strengen Vaters soll an Verzweiflung gegrenzt haben. Er verfluchte sich selbst, denn seine Eitelkeit hatte das Unglück verschuldet; er hatte sich die Freiheit genommen, jenen zu einer Abendunterhaltung einzuladen. Die Überlieferung sagt, er habe sich in ein Landhaus am Posilipp zurückgezogen, und sei bald darauf verschwunden. Allein seine Gemälde, noch bis 1652 signiert, und dieser Besuch des Velazquez bezeugen, daß er den Fall seines Glücks um einige Jahre überlebte († 2. September 1652). Die Werke aus diesen Jahren sind von einer Reife der Durchbildung und Tiefe der Empfindung, die beweisen, daß der Kummer seine Geisteskraft nicht gelähmt hatte. Der hl. Sebastian im Museum zu Neapel ist die letzte und geläutertste Wiederholung dieses von ihm oft dargestellten Stoffs, hier aber wird der Tod zur Verklärung. In den Hirten des Louvre scheint er einen Trost darin gesucht zu haben, die Züge der für ihn Verlorenen in der nach oben blickenden Maria sich noch einmal hervorzurufen. Dann aber wurde die große Kommunion der Apostel in San Martino sein Schwanengesang. Dies ist seine gestaltenreichste und kunstvollste Komposition, ein Werk, in dem die Eindrücke seiner Jugend von tizianscher Farbenherrlichkeit noch einmal aufleuchten: im Ausdruck der sakramentalen Devotion, Wahrheit und Tiefe der Empfindung, Würde und Feierlichkeit der Geberden unerreicht[1]. —

Dem unseligen Verhältnis entsproß eine Tochter, die durch Vermittlung des Pater Nithard in das königliche Barfüßerinnenkloster zu Madrid kam, wo auch Damen des habsburgischen Hauses lebten und starben[2].

In jenem Altargemälde von S. Isabel zu Madrid wird jedem mit Riberas Art Vertrauten die Fremdartigkeit des banalen Gesichts der Maria auffallen. Wir wissen aus Palomino (III, 312), daß es Claudio Coello übermalt hat, weil die Nonnen an der Porträtähnlichkeit mit des Malers Tochter Ärgernis nahmen. Nun war der uns ja auch in Deutschland aus der Dresdener hl. Agnes[3] bekannte Kopf der Maria Rosa gewiß kein unpassend gewähltes

---

[1] Beiläufig gibt es wohl kaum ein besseres Beispiel wie wenig auf innere Ähnlichkeiten bei der chronologischen Aneinanderreihung der Werke eines Meisters Verlaß ist, als Ribera. Man würde sicher diese venezianisch und lombardisch inspirierten Werke zeitlich zusammenrücken und früh ansetzen, wenn er nicht die Jahreszahlen draufgesetzt hätte.

[2] Diese Tatsache ist in den nachgelassenen Papieren dieses Jesuiten, jetzt in der Nationalbibliothek zu Madrid, entdeckt und von P. Lefort in der Gazette des Beaux-Arts 1882, I. S. 42f. mitgeteilt worden.

[3] A. Schnütgen, Zeitschr. f. christl. Kunst, 1892.

Modell einer Heiligen. Wie sollte man in Madrid nach vielen Jahren daran Anstoß genommen haben, wo das längst verstorbene Mädchen ganz unbekannt war. Dieses Ärgernis erklärt sich nur, wenn den Nonnen die Herkunft der Excelentisima Señora in den Descalzas reales bekannt war. Man bemerkte ihre Ähnlichkeit mit diesem Marienbilde, zu dem einst Maria Rosa gesessen hatte.

ROM IM JAHRE 1650

Velazquez betrat die ewige Stadt wieder am Vorabend des großen Jubiläums, das infolge der endlich zu stande gebrachten Auslöschung des Kriegsbrands ungewöhnlich zahlreich besucht wurde. Wir wissen nicht, ob diese Pilgerscharen es als ein Friedensfest empfunden haben; der Papst hatte den Weltfriedensschluß mit der Bulle vom 23. November 1648, der Declaratio nullitatis, beantwortet. Aber von allen Ländern waren die Bruderschaften herbeigeströmt; auch die Prinzen Leopold und Matthias von Toscana, Marie von Savoyen, Tochter der Katharina von Österreich, waren erschienen. Neben ihnen bemerkte man viele finstre Gestalten aus dem südlichen Reiche, die nach Niederwerfung des Aufruhrs in den Kirchenstaat übergetreten waren, und zuweilen Raubeinfälle ins Neapolitanische veranstalteten. Im Colosseum hauste längere Zeit eine solche Bande. In Rom fanden sie Schutz im Palast des französischen Gesandten; denn diese Herren dehnten ihr Asylrecht auch auf die Nachbarhäuser, ja auf die ganze Straßeninsel aus. Dort standen solche „Masanielli", wie man sie nannte, zu hunderten. Der Kardinal Barberini, der 1648 die erste französische Perücke nach Rom brachte, hieß nun „il prencipe di Casa Masaniello". Den Zorn des römischen Volkes entfachten spanische Werber, die mit Erlaubnis der Regierung ihr Geschäft betrieben. Sie vergriffen sich sogar an den Pilgern; allein die Bauern, mit ihren silberbeschlagenen Stöcken, waren handfeste Leute, und als einmal ein Trupp dieser Frommen mitten auf dem Petersplatz angegriffen wurde, überwältigten sie mit Hilfe des Volkshaufens von Borgo die Werbeoffiziere und schleppten sie ins Gefängnis. Pasquin drohte: Auch in Rom werden Masanielli geboren. — Kurz, das heilige Rom war ein klassischer Platz für Studien von Soldatenstücken. Die Katastrophe von Neapel hatte überhaupt das italienische Nationalgefühl aufgeregt. Die Stellung der Spanier in Rom war nicht angenehm. Der Papst selbst war von Herzen ein guter Italiener. Bei Gelegenheit des venezianischen Kirchenstreits hatte er einmal ausgerufen: „Es ist unmöglich, daß Geistliche je den Dienst ihres Vaterlandes vergessen; die Stimme der Natur ist zu

stark. Wir selbst haben es erfahren, als wir von Spanien zurückkehrend bei Nacht in dieser Stadt ankamen: wir eilten das Fenster unsers Palasts zu öffnen, um uns im Anblick der Piazza Navona und des Pasquino der Wiederkehr ins Vaterland zu freuen“[1]. Er hatte die blutige Härte des Don Juan de Austria als unpolitisch und unmenschlich getadelt. Die Macht der Dinge drängte ihn von den Spaniern ab. Mit Ingrimm sahen diese den Sendling des Klerus von Portugal, bald auch den des „Tyrannen“ (so nannten sie den neuen König João IV) über den Corso fahren; es kam zu blutigen Zusammenstößen. Auch am Hofe war man ihnen gram. Als der spanische Agent Ameyden, von den während der ersten Audienz des Herzogs von Arcos im Vorsaal versammelten Prälaten und Kavalieren nach dessen Charakter befragt, ihn „rein von Händen, streng (justiciero, so hieß Peter der Grausame) und höflich“ genannt hatte, bekam er zu hören: die beiden ersten Eigenschaften habe man wohl bisweilen an den Spaniern bemerkt, die dritte aber noch nie[2].

Uns liegt ein Kupferstich des Dominique Barrière aus Marseille im Geschmack Callots vor, der aufs treuste eine Szene dieses Jahres vergegenwärtigt, bei der man sich auch Velazquez als einen der Hauptteilnehmer denken darf. Es ist eine Darstellung des Festes, welches am 17. April in der Morgenröte des Ostertags, die 1579 gestiftete Cofradia de la Gloriosa Resurreccion veranstaltete. Oder eigentlich die spanische Kolonie, an ihrer Spitze der Gesandte, mit Ferdinand Brandano, oficial mayor der päpstlichen Secretaria, den Velazquez auch porträtierte. Die Perspektive zeigt die ganze Piazza Navona, von der südöstlichen Ecke aus gesehn. Dieser volkstümlichste Platz Roms, seit 1477 Marktplatz, verdankt seine jetzige Gestalt dem Papst Innocenz X; hier war sein Geburtshaus. Zur Linken fällt am breitesten ins Auge ein moderner Palast; er hatte, wie Sandrart (S. 200) erzählt, „sein gewesenes Wohnhaus, samt vielen andern noch daneben, bis alla Madonna della Pace abbrechen und dahin den majestätischen Bau, genannt Palazzo Pamfilio mitsamt der Kirche bauen lassen“. Zur Kirche S. Agnese wurde indes erst zwei Jahre später der Grundstein gelegt. Der Obelisk, auf dessen Inschrift 1651 steht, ist aber bereits aufgerichtet. Der alte Circus agonalis war von dem Römer Carlo Rainaldi, dem Sohne des Erbauers des Palasts, zu einem Peristyl von laubumwundenen Pfosten mit Spitzgiebeln umgeschaffen worden, in dem zweitausend Lichter brannten. Den

[1] Depesche des Venezianers Giustiniani vom 1. Oktober 1650.

[2] Che s'erano veduti altri ministri di Spagna netti di mano, e giustitieri, ma cortesi mai. Diario di Ameyden 25. Januar 1646.

Obelisken umschloß ein viertürmiges Kastell, auf dem die Musikchöre standen; andre vier befanden sich auf den Bühnen der Peripherie. In der Längenachse flankierten diese guglia zwei nachgeahmte Nadeln, die Feuergarben emporstrahlten; die Türme des Collegio Romano und der Anima antworteten. Diese zahllosen Lichter gewährten im Glanz des Morgens ein eigenes Schauspiel: die Luft schien mit aufgelöstem Golde gesättigt. Da wo später der von Bernini modellierte Brunnen des „Tritone pesce" oder Neptun hinkam, und am gegenüberliegenden Ende, erhoben sich zwei Triumphbogen, gestiftet von den Castiliern und Aragonesen, bekrönt mit Obelisken und Kuppeln, die an die spanische Königskrone erinnerten; in dem einen stand eine Statue des Auferstandenen, in dem andern die der Maria, der er am Ostermorgen erscheint.

Links, an der Stelle wo sich bald darauf die Fassade von S. Agnese, ein Werk jenes Rainaldi und des Borromini erhob, hatten drei treugebliebene Portugiesen einen Altar mit dem Wappen ihres Landes errichtet. Zur Rechten sieht man die Renaissancefassade der früheren spanischen Nationalkirche von S. Jago und Ildefonso. Aus ihr tritt die Prozession, eröffnet durch den Gesandten, Herzog von Infantado, und bewegt sich in der Umrißlinie des alten Zirkus an den Häusern her. Die Andacht wird sie nicht verhindern, die Blicke nach den Balkons des Palasts Pamfili zu wenden, die man von dichten Reihen Damen besetzt sieht. Unter ihnen befindet sich die größte Merkwürdigkeit Roms, die Schwägerin Seiner Heiligkeit, die Papessa (wie sie Pasquin nannte): Donna Olimpia Maidalchini[1].

Das Jubiläum hatte Bewegung auch in die Künstlerwelt gebracht. In den letzten Zeiten war angestrengt für Eröffnungen und Enthüllungen gearbeitet worden. Obenan stand die Modernisierung des Innern der Laterankirche durch Borromini; man rühmte, daß er ohne an Mauern und Grundriß zu rühren, und heilige Altertümer schonend, diese Halle so viel lichter, reicher, gefälliger gemacht habe. Auch den Bau von S. Ignazio mit der Fassade von Algardi gelang dem Fürsten Ludovisi zu vollenden. S. Peter hatte den Marmorfußboden und die Marmorbekleidung der Seitenschiffe mit den Pamfilischen Tauben und das Attilarelief erhalten. Endlich wurde das Kapitolinische Museum eröffnet, womit der vor fast einem Jahrhundert von Michel Angelo gemachte Entwurf des neuen Kapitols nun endlich verwirklicht war.

Sonst waren die sparsamen Zeiten der Pamfili eher magere

---

[1] Fr. Cancellieri, Il mercato, il lago ed il pal. Panfiliano. Roma 1811, p. 108.

Jahre für die Künstler; sie vermißten die Barberini und ihre freigebige, auch persönlich wohlwollende Protektion. Der gegenwärtige Neffe, Camillo, ein Jahr Cardinal, dann durch seine Vermählung mit der reichsten Erbin Roms, Olimpia Aldobrandini, wieder der einzige Stammhalter des Hauses, gab zwar mehr als alle Malern und Bildhauern zu tun, aber er war in Geldsachen peinlich; er hat mit Mola über ein Honorar prozessiert. Die Eingebungen kamen überall von seiner Mutter, welche die Schnüre des päpstlichen Säckels in festen Händen hielt. Deshalb stand oben an was dem Glanz des Hauses diente; außer der Piazza Navona mit Palast, Kirche und Brunnen, die Villa Bel Respiro auf dem Janiculus, gleich nach der Thronbesteigung unter Oberleitung Algardis begonnen: der schönste und größte Garten des Jahrhunderts. Den Palast alldort überließ Algardi seinem Landsmann Gio. Francesco Grimaldi.

Der Papst zeigte zwar gelegentlich lebhafte Empfindung und zutreffendes Urteil in Kunstsachen; allein er machte sich aus Malern sowenig als aus Schöngeistern; er lasse sich nicht gern ein mit Malern, sagte er, er habe immer nur Verdruß und Täuschungen mit ihnen erlebt.

RÖMISCHE MALER

In der römischen Künstlerschaft waren auch damals alle möglichen Typen vertreten, — Zigeuner, Kavaliere, Idealisten und Sonderlinge. In Passeris Buch[1] sieht man sie nicht nur malen, sondern auch gestikulieren und hört sie sprechen. Unter jenen gab es solche menschenscheue Melancholiker wie den armen Pietro Testa (aus Lucca, gab. 1617), il Lucchesino, dessen Leiche am Aschermittwoch des Jubeljahres im Tiber gefunden wurde; ein geistreicher Radierer und Ideenmaler, der nicht malen konnte[2]. Ferner der ungebildete, durch seinen Geiz sprichwörtlich gewordene Bataillen- und Genremaler Michelangelo Cerquozzi (geb. 1602), der die von Peter van Laer aufgebrachten Bambocciaden kultivierte; und der Römer Angelo Caroselli, der den Caravaggio und andere täuschend nachahmte, sich wie ein Lazzarone trug und seine glattvollendeten Stücke in Gesellschaft lustiger Dirnen malte. Guercino, der eigentlich auch zu dieser Klasse gehörte,

[1] G. B. Passeri, Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma. Roma 1772. 4⁰. Passeris Buch gibt ein gutes Bild der damaligen Künstlergemeinde Roms; wegen der offenen Urteile ist es erst ein Jahrhundert nach seinem Tode, und auch dann nicht ohne Kürzungen gedruckt worden.

[2] Im Buen Retiro befanden sich im 17. Jahrhundert von seiner Hand drei Gemälde: ein Opfer der Flora (28 Dukaten taxiert), eine Europa (50) und ein römisches Reiterstück (35). Inventar Carls II.

hatte sich längst in sein Nest Cento zurückgezogen, wo ihn Aufträge aus allen Ländern zu finden wußten. Den Übergang zu der zweiten Klasse bilden die Renommisten und Eisenfresser, wie der Bildhauer Francesco Baratta aus Massa, der mit der Bravour der Söhne Carraras den Marmor traktierte. Er arbeitete damals mit dem Franzosen Claude Adam (dem ältesten dieser Bilhauerfamilie) und zwei Italienern an den vier kolossalen Flußgöttern für den Brunnen der Piazza Navona.

Dann die Hofkünstler und Ritter, die wie Algardi mit dem Ordenskreuz auf Wams und Mantel, Degen an der Seite durch die Gassen stolzierten oder ritten; Matthias Preti, Lorenzo Bernini, und die großen Freskisten und Schnellmaler. Diese sahen mit Verachtung auf die Kleinmaler, deren Stücke in den Buden der „rigattieri“ cirkulieren und besprochen werden, bloße „dilettanti“ seien das, Maler für Herbergstuben.

Dazwischen standen noch einsam einige Hohepriester des Kultus der Schönheit und des klassischen Altertums, wie Poussin und der treffliche Franz du Quesnoy, dessen heilige Susanna trotz Winckelmann ein anmutenderes Beispiel von „Nachahmung der griechischen Werke“ ist, als manche die nach den Vorschriften dieses großen Kunstlehrers gemacht worden sind. Von allen diesen drei Klassen ist etwas in Salvator Rosa.

Der königlich spanische Kammermaler und Agent hat sich schwerlich mit anderen als jenen Welt- und Hofförmigen eingelassen. Palomino nennt die mit denen er verkehrte, sie sind alle Vertreter des modernen Stils des Sturms und der Bravour.

Den Cavalier Calabrese kann er schon in Madrid gesehen haben. Dieser größte Abenteurer und Vagabund unter den Malern seiner Zeit hatte bereits, obwohl kaum ein Dreißiger, Spanien, Paris und die Niederlande besucht, Rubens kennen gelernt, war seit 1642 Ritter des Maltheserordens. Als er in Venedig den Tod Lanfrancos (1647) erfuhr, eilte er nach Rom, sich um dessen nicht ausgeführte Freskomalereien in S. Andrea della Valle zu bewerben. Er erhielt den ersten Preis beim Wettmalen der Akademie von S. Luca, zu deren Mitglied er bald darauf gewählt wurde. Seine Arbeit in jener Kirche mißlang jedoch, weil er, übel beraten von Cortona, die Domenichinos in Größe überbieten wollte; er wünschte später noch einmal nach Rom zu kommen, nur um sie aus der Welt zu schaffen. Das Madrider Schloß besaß von ihm das „Wasser aus dem Felsen“ und die „Kindheit des Täufers“. (Prado 290f.)

Rom mit seiner großräumigen Architektur war die Brutstätte jener rüstigen und feurigen „Maler der großen Maschinen“; dort galt die Bologneser Manier für trocken und pedantisch. Pietro

Berettini von Cortona hat auch zwei Säle im Palast Pamfili mit Scenen aus der Aeneide geschmückt, die viel besungen und sogar in flandrische Tapisserien übertragen wurden. Er war der erfolgreichste dieser Schar, gewandt in der Anordnung, sinnlich gefällig in Form und Bewegung, heiter und glänzend in der Farbe, von weichem, leichtem Pinsel. „Corona de' pittori" hieß er nach einem Anagramm seines Namens, der größte Maler den Toscana hervorgebracht hat (d'Argenville). Velazquez soll ihm den Vorschlag gemacht haben, nach Madrid zu kommen zur Ausmalung des Schlosses. Von ihm befand sich zu Carls II Zeit in Buen Retiro ein Gladiatorenkampf im Amphitheater, das Museum besitzt noch ein Lupercalienfest (Nr. 122).

Der Spanier fand auch den alten Nicolas Poussin noch, der seit dem 5. November 1642 nach Rom, seiner wahren Heimat, diesmal für immer zurückgekehrt war. Inzwischen waren auch von ihm Gemälde nach Madrid gekommen; Philipp IV besaß eine Tempelreinigung Christi und einen hl. Lorenz, die verloren scheinen. Alle die anderen zahlreichen Poussins des Museums sind erst unter den Bourbonen hingelangt. Der Maler von Andelys arbeitete damals an einer Heilung des Blindgeborenen (Louvre 426) und an jenem herrlichen Selbstbildnis, das ihn zwei Jahre lang beschäftigt hat. Im Sommer 1650 sandte er es seinem Gönner, Mr. de Chantelou, und eine selbstverfertigte Kopie an Pointel. Er malte es, „weil ihm widerstrebte, zehn Pistolen für einen Kopf in der Art des M. Mignard auszugeben, der sie am besten mache, obwohl sie frostig, geschminkt, kraft- und saftlos seien."

Der Hof- und Hausbildhauer der Pamfili war Alessandro Algardi (geb. 1602), ein Bologneser von stattlichem Äußern (bella presenza), liebenswürdig und geschmeidig, jovial und schlagfertig. Niemand, sagt Passeri, machte mit ihm Bekanntschaft, der nicht seine Freundschaft gewünscht hätte. Das Jahr 1650 war der Höhepunkt seines Lebens. Die Bronzestatue Innocenz' X auf dem Kapitol, die er dem armen Mochi aus den Händen gewunden hatte, das Bildnis im Speisesaal der Trinità de' Pellegrini, gestiftet zur Erinnerung an die Fußwaschung der Jubiläumspilger; das in der Loggia des Gonfalonierepalastes in Bologna, die Büsten des Bruders Benedetto und der Olimpia in der Galerie Doria sind von Algardis Hand. Der Papst weinte bei seinem frühen Tode (1654). Er gab auch die Modelle für den Reliefschmuck des Erdgeschosses der Villa und für die Gruppen der Springbrunnen, und ergänzte die Antiken der Außenwände.

Seine bewundertste Leistung aber war das größte Relief der neueren Skulptur, Leo I und Attila für den Altar Leos I in S. Peter,

an dessen Ausführung in Marmor sein Gehilfe Domenico Guidi, der Neffe jenes Finelli, damals aus Neapel flüchtig, Anteil hatte. Einen Abguß nach dem Originalmodell in Silber erhielt Philipp IV; eingefaßt von einer architektonischen Verzierung aus vergoldeter Bronze und Lapis lazuli, auf einem Löwen ruhend[1].

Die Rolle des Velazquez bei diesen und anderen von Algardi für den Madrider Hof gelieferten Arbeiten läßt sich nur vermuten. Möglich daß der bologneser Bildhauer, der soviel mit der Restauration des Antiken Roms, z. B. der Villa Ludovisi, zu tun gehabt hat, sein Berater bei der Auswahl der Stücke gewesen ist. Dem Spanier mögen in dem Atelier manche für die neuen Prachtsäle des Alcazar geeignete Sachen eingeleuchtet haben. Dort tauchen wenigstens bald nach dieser Zeit auf: eine Madonna mit dem Kinde von Bronze; derselbe Gegenstand in einem ovalen Silberrelief, u. a.[2]. Sein letztes Werk, zu dem er noch die Wachsmodelle vollendete, gegossen von Guidi und Ercole Ferrata, waren vier Kaminbekrönungen (Capofocolari) für den König. Die vier Elemente sollten durch vier Gottheiten symbolisiert werden, Jupiter auf dem Adler die Giganten niederschmetternd, Juno auf dem Pfau mit den Winden, Neptun im Muschelwagen und Cybele von Löwen gezogen. Nach Bellori im Leben des Meisters[3] hätte sie Diego di Velasco gießen lassen, Passeri jedoch nennt Juan de Cordoba, den Agenten des Königs in Italien. Sie sollen bei Genua in einem Schiffbruch untergegangen sein; allein der Guß konnte ja wiederholt werden; die Wachsmodelle sah man oft in römischen Ateliers. Nun finden wir in der Tat in den sieben Gruppen des Neptunsbrunnens des Gartens von Aranjuez algardische Bronzen, deren Gegentsand ganz mit den Beschreibungen jener Capofochi stimmt. Drei sind doppelt da. Wahrscheinlich wurde der 1621 von Philipp III errichtete Ganymedesbrunnen von Philipp IV 1662 umgebaut, um jene Bronzen anzubringen[4]. Auch der Marmorbrunnen des Herkules mit der Hydra, umgeben von Nymphen, Satyrn und Najaden, aufgestellt 1664, wird Algardi zugeschrieben.—

Aber das Ereignis dieser Kreise war das Wiederaufsteigen Lorenz Berninis in die Gunst des Palastes. Der Tod seines Gönners Urban war das Signal gewesen zur Entfeßlung des Sturms auch auf den Architekten von Sankt Peter. Den Angriffspunkt

[1] Ponz, Viage de España VI, 70.

[2] Ebenda S. 56.

[3] Bellori, Le Vite de' Pittori. Rom 1672, S. 399.

[4] Ponz, I, 226 f. Die Inschrift lautet nach Madoz, Diccion. geográfico II. 437: El Rey N. S. D. Felipe III mandó hacer esta fuente, ... año de 1621: se reedificó en 1662. Seitdem wurde der Name in „Neptunsbrunnen" verändert.

hatte der eine, fast fertige Glockenturm der Fassade geboten, an dem sich Risse gezeigt; man hatte dem Papst schließlich den Befehl zur Demolierung abgerungen. Ein andrer wäre durch eine solche Schande gebrochen worden: Berninis elastische Natur überdauerte den Stoß ohne Schädigung. Schweigsam hatte er das Vorübergehen des päpstlichen Zorns abgewartet und fleißig gearbeitet. Er tröstete sich mit einer Arbeit: der Gruppe der „Zeit, die Wahrheit enthüllend"; nur die Wahrheit hat er vollendet, eine etwas üppige Wahrheit, wie ein Rubens in Marmor, die in seiner Familie blieb (Corso 151).

Da tat sich eine Gelegenheit auf, mit den reinen Waffen der Kunst über seine Gegner zu siegen. Bei Capo di Bove (der Cäcilia Metella) lag seit einem Jahrtausend der Obelisk des Caracallacirkus von rotem Granit, in vier Stücke zerbrochen. Der hochgesinnteste und weiseste Kunstfreund seiner Zeit, Sir Thomas Arundel, hatte den Plan gehabt, ihn nach England zu schaffen. Jetzt beschloß Innocenz, ihn auf seine Piazza Navona zu versetzen und zum Mittelpunkt eines großen Brunnenbaus zu machen. Im August 1648 war er von Büffeln an Ort und Stelle gezogen worden. Ein Wettbewerb fand statt; Bernini ward übergangen. Aber Niccolò Ludovisi, der Gemahl der Nichte des Papstes Constanza, beredete den Bildhauer, dennoch ein Modell anzufertigen. Am Tag der Verkündigung Mariä, wo Innocenz X nach der großen Kavalkade zur Kirche der Minerva sich in den Familienpalast begab, ward es in einem Zimmer aufgestellt. Dort fand er es beim Durchgehn, in Begleitung der D^a. Olimpia und des Cardinalnepoten. Er blieb betroffen stehn, besah es von allen Seiten, und verharrte einige Zeit in streitenden Gedanken. In diesem Augenblick entschied sich Berninis Schicksal. Er rief: „Das ist ein Streich vom Fürsten Ludovisi! Ja diesen Bernini muß man wohl gebrauchen, man mag wollen oder nicht. Man darf eben seine Sachen nicht sehen, wenn man sie nicht ausführen lassen will." Er ließ den Bildhauer zu sich rufen, schüttete sein Herz aus, entschuldigte sich fast. Er sollte nun jede Woche einmal zu ihm kommen; seine Unterhaltung, sagte er einmal, sei für Fürsten. Vollends eroberte er sich des alten Mannes Herz bei der Enthüllung (1651). Er hatte das Werk mit Wohlgefallen betrachtet, schließlich aber doch das Wasser vermißt. Schon im Begriff hinauszugehn, dringt ein Tosen und Brausen zu seinem Ohr. Sich umdrehend, sieht er die Wassermassen der Acqua Vergine hervorstürzen. Er rief: „Mit dieser unverhofften Freude habt Ihr meinem Leben zehn Jahre zugelegt!"

Zur vollen Wirkung der Fontana gehörte eigentlich jenes Schau-

spiel des früheren Rom, wenn am ersten August der Platz in eine Naumachie verwandelt wurde, und die Karossen des Adels ihn im Wasser umkreisten. Zwischen dem starren Steinpfeiler vorweltlicher Kunst und der einfach großen Linie des alten Cirkus (die damals durch Korrektur der Häuserflucht wieder rein hergestellt wurde), diesen Symbolen des Unveränderlichen, hatte Bernini den mächtigsten Kontrast gesetzt in seinen vier Flußgöttern, Verkörperungen der ewigen Bewegung der Gewässer und des Lebens.

Nach dem Originalmodell wurde eine vergoldete Bronzegruppe gegossen, die Philipp IV, mit dem spanischen Wappen geziert, zum Geschenk erhielt. Auch das Jugendwerk des David in der Villa Borghese kam in einem solchen Modellabguß nach Madrid, ferner eine seiner Studien nach der Antike: der Seneca-Kopf. —

Seitdem war kein Streit mehr darüber, daß Papsttum und Bernini unzertrennliche Dinge seien. Wie viel man an seinem Formengeschmack aussetzen mochte: der Schöpfer der Kolonnaden von S. Peter hatte jenen Sinn für das räumlich Gewaltige, das alt- und neurömische Art ist; er war der Mann, architektonische Dekorationen zu erdenken, die nach dem Maße päpstlicher Ceremonien und Repräsentationen zugeschnitten sind.

Bernini war auch der bewundertste Porträtist unter den Bildhauern seiner Zeit. Wie gern wüßte man etwas über seine Begegnung mit Velazquez. Er hat im Jahre 1649 ein bronzenes Kruzifix für die junge Königin gearbeitet, für das er von Philipp IV eine goldene Halskette erhielt[1]. — Zwei grundverschiedene Naturen, und doch Kinder derselben Zeit, begrüßten — und bekomplimentierten sich natürlich: der feurige, ehrgeizige Neapolitaner, der phlegmatische, abgemessene Spanier; dieser ein kühler Beobachter, ablehnend gegen alles was um Beifall buhlt, jener ein Mensch von glühender Phantasie und ruhelosem Schaffenstrieb, nach immer neuen unerhörten Effekten trachtend. Man könnte sich vorstellen, wie Bernini jenes Bildnis im Doriapalast in italienischen Hyperbeln erhoben hat, und wie Velazquez zugegeben, daß das was er vom Porträt sagte, ihm aus der Seele gesprochen sei.

Bernini glaubte nicht, daß es einen Reiz gebe der der Natur fehle und von der Kunst hinzugetan werden müsse: die Natur wisse ihren Teilen alle Schönheiten zu geben, die ihnen zukommt: die Frage sei, sie im gegebenen Fall zu erkennen. Er suchte die Jedem eigentümlichen Züge herauszufinden, wie sie die Natur keinem andern geschenkt hat. Er veranlaßte sein Modell sich zu bewegen, weil in der Bewegung die Individualität hervortrete,

[1] Baldinucci im Leben Berninis nennt ein lebensgroßes Kruzifix für die Palastkapelle in Madrid (s. S. 194).

und weil der stillstehende sich selbst nie so ähnlich ist, wie der wandelnde. Deshalb machte er mehrere Modelle nach dem Leben; aber wenn er den Marmor angriff, tat er sie beiseite. Sie dienten ihm der Züge Herr zu werden; bei der Ausführung dünkten sie ihm hinderlich, weil das Kunstwerk der Wahrheit, nicht dem Modell ähnlich sehn dürfe.

So schuf er bewundernswürdige Köpfe, in denen wir eine Geistesverwandtschaft mit dem letzten Stil des Velazquez zu erkennen glauben.Die Ähnlichkeit liegt in der spielenden Herrschaft über das Material ihrer Kunst, in der Lebendigkeit und Breite der Behandlung; in der nachdrücklich individualisierenden und doch großartig freien Charakteristik — Eigenschaften, die später der Porträtplastik immer mehr abhanden kamen, und am meisten in der Zeit der sogenannten Wiederherstellung dieser Kunst, wie nirgends demütigender zu Tage tritt als in der Peterskirche. —

Salvator Rosa gehörte zu den ersten Merkwürdigkeiten Roms; ohne Zweifel die romanhafteste Figur der damaligen Kunstwelt. In seinem Hause auf Trinità de' Monti verkehrten Prälaten und Prinzen, und kaum ein Mitglied des heiligen Kollegs gab es, das sich nicht einmal dort gezeigt hätte. Wenn er seinen Abendspaziergang machte, war er umgeben von einem Gefolge Verehrer, Poeten, Musiker und Sänger erster Ordnung; alle wollten sagen können: Nos quoque. Und es war kein Geheimnis, daß er auf die Kunde vom Aufstand nach Neapel geeilt war; seine Gesinnung hat er, wie die vierte Satire beweist, nie verhehlt. Dieser Umstand könnte den spanischen Hofmaler bestimmt haben, sich fern zu halten; auffallenderweise findet man in den Madrider Inventarien des siebzehnten Jahrhunderts unter so vielen Neapolitanern kein einziges Gemälde Salvators. Die Landschaften und Schlachtstücke mußten Velazquez ja in hohem Grade fesseln, wenn er auch gelächelt haben wird über seine Einbildung, ein großer Historienmaler zu sein, und jene als untergeordnete Spielerei zu behandeln. Der Spanier, der „lieber der erste unter den vulgären Malern sein wollte, als der zweite unter den vornehmen", hat nie etwas unternommen, dem er nicht gewachsen war; der Neapolitaner, von Eitelkeit getäuscht, zog sich Spott zu durch Historien, deren Römer und Heilige tückische Unholde sind, die sich wie mittelmäßige Schauspieler betragen und modelliert sind wie Strohpuppen.

Ihre Bekanntschaft scheint beglaubigt durch die Erzählung des schon angeführten Venezianers Boschini (a. a. O. 58) von einem Gespräch, das, wenn auch schon wegen der Dialektverse nicht wörtlich, doch sonst wahrscheinlich ist.

„Velazquez, heißt es da, der Urheber des Bildnisses Innocenz' X, „fato col vero colpo venetian", wurde einst in Rom von Salvator gefragt: „Was sagt Ihr zu unserm Rapheal? Haltet Ihr ihn nicht auch für den besten, jetzt wo Ihr das Gute und Schöne in Italien gesehen habt?" Jener aber wiegte etwas ceremoniös das Haupt und erwiderte: „Raphael (um Euch die Wahrheit zu sagen, denn ich bin gern freimütig und offen) muß ich gestehn, gefällt mir gar nicht (stago per dir, che nol me piase niente)". „Dann also, bemerkte hierauf Salvator, ist in Italien wohl keiner nach Eurem Geschmack, denn ihm geben wir die Krone." D. Diego aber rief: „In Venedig findet man das Gute und Schöne: ihrem Pinsel gebe ich den ersten Platz; Tizian ist der Bannerträger"[1]:

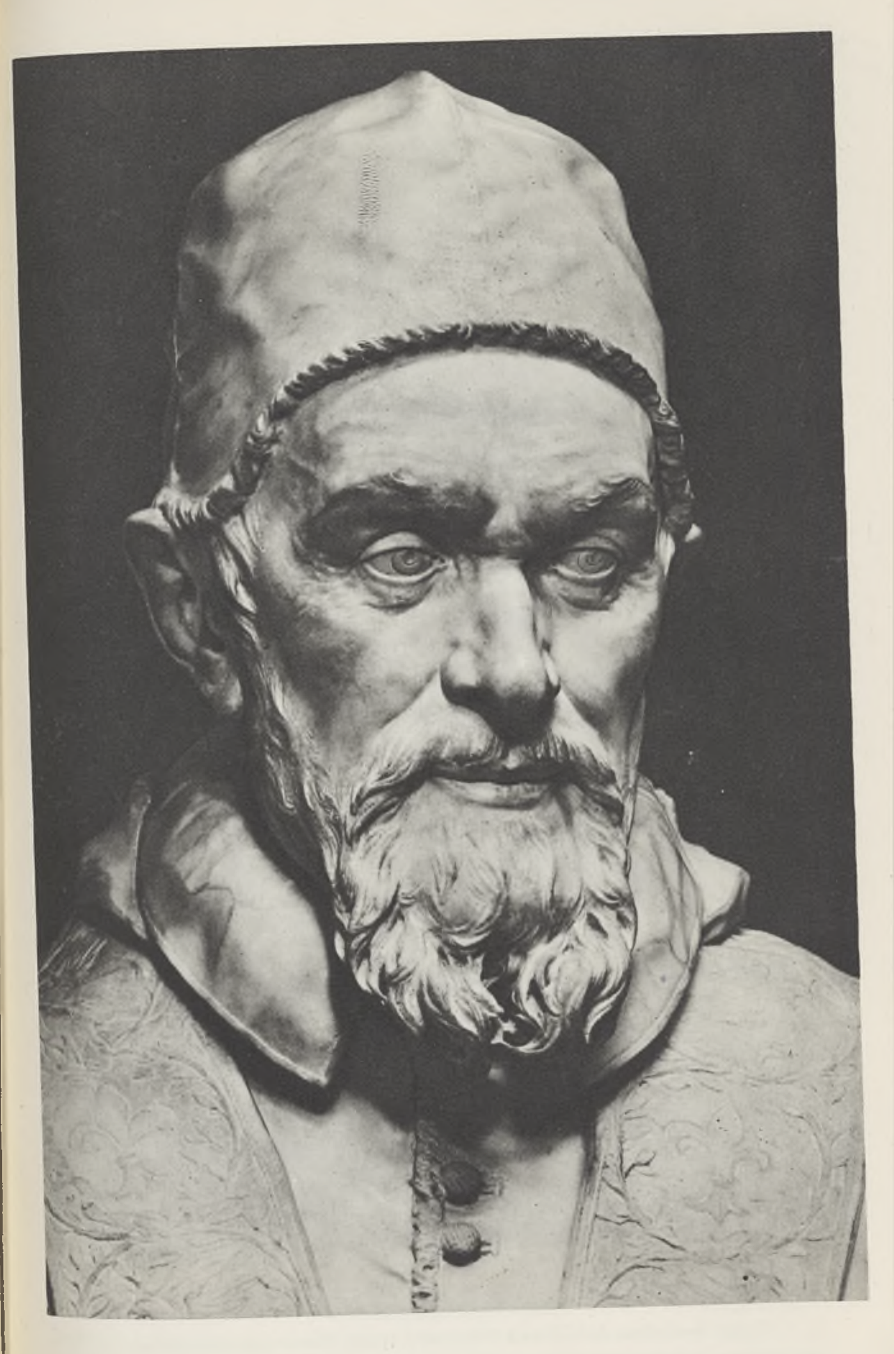
A Venecia se trova el bon, e'l belo:
Mi dago el primo liogo a quel penelo:
Tician xè quel, che porta la bandiera.

Er und Raphael waren in gewisser Weise Antipoden. Bei Raphael liegt der Schwerpunkt so sehr in der Zeichnung, daß man glauben konnte, ihn aus seinen Zeichnungen hinreichend und besser zu erkennen als aus den Gemälden; von Velazquez gibt es äußerst wenige Zeichnungen; bei kaum einem Maler geht so viel wie bei Raphael, und wie wenig geht bei Velazquez in eine farblose Wiedergabe ihrer Gemälde über.

Man kann indes Raphael nach Gebühr schätzen und sogar lieben, auch wenn man ihn sich nicht zum Vorbild nimmt; man kann der Richtung seiner Zeit folgen, und doch von dem Wert ihrer Ziele, verglichen mit denen der Vergangenheit, seine eignen Ansichten haben. In diesem Sinne sprach sich Ribera aus, der Raphael nicht näher stand als Velazquez.

Hier nun aber scheint Velazquez mit dürren Worten zu sagen, daß er sich aus Rapheal nichts mache. Wäre es wahr, es täte uns leid um Velazquez. Vielleicht aber hat er etwas andere Worte gebraucht, und Salvator, dem er aus der Seele sprach, ihn zu sehr in seinem Sinne verstanden. Die Worte könnte nämlich ganz wohl dieser selbst gesprochen haben. „Er redete, sagt sein langjähriger Bekannter Passeri (Vite 434), von Paul Veronese mehr als von allen andern, und überhaupt war der Stil Venedigs nach seinem Herzen. Dagegen mit Raphael waren seine Be-

[1] Einen ähnlichen Ausspruch berichtet Boschini von Domenico da Passignano, p. 145, und Martinez (Discursos 108) weiß von einem geflügelten Wort Paolo Veroneses in Rom: Buena la habemos hecho en venir acá á ver cosa tan poca, das er auch in seiner authentischen, matten Fassung gibt.



Lorenzo Bernini: Papst Innocenz der Zehnte. Marmor. Rom, Palazzo Doria.



Alessandro Algardi:
Papst Innocenz der Zehnte. Bronze. Rom, Conservatorenpalast.

ziehungen nicht besonders freundschaftlich, wie überhaupt die Neapolitaner ihn steinern und trocken nennen[1]."

Übrigens spricht Velazquez nicht von Raphaels Anmut, Ausdruck, Linien, sondern von der Technik: dem „penelo" Venedigs gibt er den Vorzug. Die Schärfe seiner Worte war vielleicht vom Widerspruchsgeist gegen die damalige Raphaelschwärmerei angegeben. Er ist kaum je, obwohl man es den Gemälden nicht immer ansieht, mehr studiert und verherrlicht worden, als im siebzehnten Jahrhundert und in Rom, denn im sechzehnten verdunkelte ihn Michel Angelo, im achtzehnten die Antike, und heutzutage beschäftigt er mehr die Kunstgelehrten als die Künstler. Zu jener Zeit hießen die Stanzen „die Akademie der Maler", und das Gartenhaus Agostino Chigis war nicht bloß von Touristen belagert. Wie viele Malerleben hallen diese Stimmung wieder: nicht nur die der Poussin, Lesueur und Sassoferrato, auch Berninis, Marattas und Andrea Sacchis, den eine Zeichnung Raphaels in Ekstase versetzte, der ihn „einen Engel, keinen Menschen" nannte und seine spätere Untätigkeit durch die „Furcht" vor ihm begründete.

DER KNECHT PAREJA

Als Seine Heiligkeit sich dahin erklärt hatte, dem Spanier eine Sitzung gewähren zu wollen, empfand dieser das Bedürfnis, sich etwas vorzubereiten (prevenirse, sagt Palomino), seine Finger gelenk zu machen. Wahrscheinlich hatte er seit Madrid den Pinsel nicht angerührt. Sein Leben war zerstreuter als im Jahr 1630; wieviel war mit Gemäldebesitzern und Maklern, Prinzen und Custoden, Gipsgießern und Bildhauern zu verhandeln, auch konnte er sich der Gesellschaft weniger entziehen. Nichts ist dem Schaffen nachteiliger, als das viele Sehen und Sprechen über Kunst. Kurz er wollte ein Experiment vorher machen, und das Corpus dazu fand er bei der Hand, in seinem Diener und Farbenreiber, dem Mauren Juan de Pareja. Ein Experiment vielleicht auch besonders dafür, wie der Maler einem häßlichen Kopf gegenüber sich zu verhalten hat. Italiener bezeichnen sogar die Gesichtsfarbe des Papstes wie die jenes Bildnisses: olivastro[2].

[1] In E. T. A. Hofmanns Serapionsbrüdern (Schriften IV 40) klingt es freilich anders. „Ihr versteht den Raphael, Ihr werdet mir nicht antworten wie der Velazquez, den ich neulich fragte, was er von dem Sanzio halte. Tizian, erwiderte er mir, sei der größte Maler, Raphael wisse nichts von der Carnation. — In diesem Spanier ist das Fleisch, aber nicht das Wort; und doch erheben sie ihn in S. Luca bis in den Himmel, weil er einmal Kirschen gemalt, welche die Spatzen angepickt" (!).

[2] Il ritratto di questo pittore [Gian di Pareia], ch'era di una carnazione

Er ließ dieses einigen Freunden durch das Original selbst überbringen, um ihre Meinung zu hören. „Mit Staunen betrachteten sie Urbild und Abbild, zweifelnd welches von beiden sie anreden sollten, welches ihnen antworten werde.“ Der Maler Andreas Schmidt, damals in Rom, erzählte später zu Madrid: Da es üblich (estilo) war, daß man am S. Josephstag (19. März 1650) das claustro der Rotonda mit vortrefflichen alten und neuen Gemälden schmückte: so stellte man das Bildnis an diesem Orte aus, mit so allgemeinem Beifall, daß nach dem Urteil aller Maler verschiedener Nationen, alles andere Malerei schien, dies allein Wahrheit.“ Dafür wurde Velazquez Mitglied der Akademie von S. Luca, deren principe damals der Architekt G. B. Soria war.

Solche Ausstellungen (mostra ed apparato di quadri) fanden bei festlichen Gelegenheiten außer im Pantheon auch im Chiostro von S. Giovanni decollato, und im Cortile von S. Bartolomeo dei Bergamaschi statt. Bedeutendern Stücken wurden gedruckte Reime und „elogj“ angeheftet, gelegentlich auch Spottverse, die zu lebhaften Erwiderungen und Schlimmerem Veranlassung gaben. Der berühmte Marino hat einen Band Gedichte veröffentlicht, die sich auf Bilder seiner eigenen Galerie und andere, die ihn besonders interessiert hatten, beziehen[1]. Salvators Erfolg mit seinem Prometheus auf einer solchen Ausstellung hatte die Übersiedlung nach Rom zur Folge. Zur Zeit jener mostra beschreibt Ameyden ein Fest der Confraternità della Rotonda, einer Laienbruderschaft, dessen Unternehmer ein gewisser Antonio war. „Dieser Tempel, dessen Form die Macht Roms darstellt, war geschmückt mit vielgepriesenen Gemälden, die dafür angefertigt waren, und rings erhellt von viel tausend Kerzen.“ Ist dies unser Fest? Passeri im Leben Salvator Rosas nennt den Verein congregazione de' virtuosi.

Im vorigen Jahrhundert glaubte der damalige Direktor der spanischen Akademie in Rom, Francisco Preciado, unser Bildnis bei dem Cardinal Trajano d'Acquaviva wiedergefunden zu haben. Dies ist wahrscheinlich eins von den beiden übereinstimmenden Exemplaren, die jetzt in englischen Galerien sind: eins im Besitz des Earl of Carlisle in Castle Howard[2], das andere, bessere in Longford Castle, dem Landsitz des Earl of Radnor. (Größe 30“ zu 25“.)

---

olivastra, l'aveva di mano del Velazquez l'emin. Traiano d'Acquaviva. Brief Preciados an G. B. Ponfredi 20. Okt. 1765 in Bottaris Raccolta VI, 230.

[1] La Galeria del cavalier Marino. Distinta in pitture e sculture. In Napoli 1620. Vgl. Ign. Ciampi, Innocenzo X. Rom 1878. S. 283f.

[2] *Jetzt bei Archer M. Huntington in New York.*

Auf hellgrauem Grund springt die Halbfigur des Mischlings hervor, mit breitem festem Pinsel über die Leinwand gestrichen. So stand er vor seinem Herrn, nach rechts gewandt, in dunkelgrünem Wams, die Hand mit etwas plebejischem Griff den Mantel fassend, den Kopf zurückgeworfen. Das blitzende schwarze Auge blickt fast hoffärtig, den Betrachter messend, als fühle er sich gehoben von seinem Herrn gemalt zu werden, vor den „virtuosi" Roms erscheinen zu sollen. Ein gewisser schlauer Zug scheint ein geheimes, dem Meister selbst noch verborgenes anch' io son pittore zu verraten. Die widerspenstigen krausen Haare sind so gut es gehn wollte, nach spanischer Mode frisiert; Brauen und Bart dünn; sonst hat er die kurze unten vorquellende Stirn, das starke Jochbein, die am Abgang eingedrückte Nase, die aufgeworfenen roten Lippen und die kupfrig glänzende Gesichtsfarbe des Afrikaners, noch gehoben durch den breiten weißen Kragen mit Spitzensaum: ein Bild der ungebrochnen Naturkraft seines Erdteils.

Daß es wirklich jener Pareja ist, zeigt die Übereinstimmung mit dem Selbstporträt in der „Berufung des Matthäus" im Museum zu Madrid. Nur, während Velazquez das Rassenhafte betont, hat er selbst sich europäisiert; beide verhalten sich zu einander etwa wie die Köpfe der beiden Dumas.

INNOCENZ X

war noch immer eine hohe, majestätische Erscheinung; ein fünfundsiebziger, hatte er nach Ameyden „die Stimme, die Farbe und den Gang eines Jünglings", Dank einer unverwüstlichen Natur. In seiner Jugend hatte er diese durch Studieren nicht geschädigt; noch jetzt war er sehr beweglich, ein rüstiger Fußgänger und verlachte die Warnung seiner Ärzte (voi avete sempre paura). In Mignards Bildnis hatte man bewundert, wie glücklich er dies Greisenalter ohne Greisenhaftigkeit wiedergegeben habe[1]. Nach der vornehmen Abgeschlossenheit seines Vorgängers Urban, eines feinen Florentiners mit schöngeistigen Bedürfnissen, erfreute sich Rom wieder eines Pontifex, dessen Erholung war, Audienzen, oft (im Quirinalsgarten) in Masse zu geben. Er beschreibt dem Gesandten in froher Aufregung die Pilgerschar, die ihn am 27. Mai aus der Chiesa nuova

[1] Mignard s'attacha à rendre heureusement, outre une ressemblance parfaite, dans les traits du Pontife, le caractère de cette vieillesse forte et vigoureuse qui n'a pas rien de vieux. La Vie de Mignard, par l'abbé de Monville. Amsterdam 1931. 21.

mit betäubenden Zurufen nach Hause geleitete. Obwohl „saturnisch“ und oft grüblerischem Brüten verfallend, war er mit Personen seines Vertrauens aufgeräumt, expansiv, voll scherzhaft sarkastischer Wortspiele. Den Weg zum Thron hatte er durch die Diplomatie und Nuntiatur gemacht, bei der ihm ein schweigsames Wesen den Schein der Tiefe gab[1]. Skeptisch mißtrauisch in Beurteilung der Menschen, nicht schnell im Begreifen, war er zähe und nicht zu ermüden in Geschäften. In den großen öffentlichen Fragen signalisiert diese Regierung das Einlenken von der aggressiven Politik seiner Vorgänger zur Anpassung an den Umschwung der Verhältnisse. Er machte sich gar nichts aus Militär, aber die Ironie des Schicksals hatte ihn bestimmt, von den barberinischen Kanonen Gebrauch zu machen. Sein Temperament offenbarte sich in jenem der besten Zeiten würdigen Ausbruch päpstlichen Zorns im „Kriege von Castro“ (1649). Dieser Feldzug war veranlaßt durch den Meuchelmord eines von ihm gegen den Willen des Herzogs von Parma dort eingesetzten Bischofs. Er ergriff die Gelegenheit, die den päpstlichen Staaten sehr unbequem gelegene Festung dem Erdboden gleich zu machen. Auf der Stätte ward eine Säule errichtet mit der Aufschrift: Qui fu Castro.

Das Bild seines Charakters vollendet der starke italienische Familiensinn. Aber hier traf es sich, daß die einzige Person, die zu dem noch für unentbehrlich geltenden Cardinalnepoten das Zeug gehabt hätte, eine Frau war, die Witwe seines Bruders, Olimpia Maidalchini, während die drei nacheinander creierten Neffen bald als unbrauchbar beiseite geschoben werden mußten. Donna Olimpia war eine Frau von männlichem Willen und Verstand (wenn auch ihre politische Weisheit nur in den Conversationen aufgefangen war); sie besaß von weiblichen Eigenschaften nichts als die Unersättlichkeit in Habsucht und Herrschsucht. Dem etwas unentschlossenen Schwager war sie in seiner aufsteigenden Bahn Sporn und Leiter gewesen: Dankbarkeit und Gewohnheit ketteten ihn an diese Frau, um derentwillen eine Flut von Spott über ihn sich ergossen hat.

Dies ist der Fürst, dessen Züge jedem der Rom gesehen hat durch das Bildnis des Velazquez unvergeßlich sind.

Die Zeitgenossen überbieten sich in Beschreibungen seiner Häßlichkeit. Grobe Formen, breite schwere Stirn, ein lauernder fast unheimlicher Blick der tiefliegenden Augen, unedle Nase, gemeiner Mund, feiste, wüst zerbrochene, starkgerötete

[1] Mgr. Pamfilio, cupo e riservato sopra tutti gli huomini del mondo. Lunardo Moro aus Madrid 21. Juni 1626. Ameyden, Diario 27. Mai 1649

Gesichtsflächen, dünner Bart: etwas von Haus aus Rohes, durch das Alter noch abstoßender. Als Guido in S. Peter die Geschichte Attilas malen sollte, und der damalige Cardinal Pamfili in der Kongregation seine Saumseligkeit gerügt hatte, sollte jener aus Rache dem Satanskopf unter den Füßen seines hl. Michael in der Kapuzinerkirche die Züge seiner Eminenz gegeben haben. Nach Malvasia war Guido über dieses Gerede aufgebracht und beteuerte seine Unschuld. Wenn der große Herr den Leuten bei jener Teufelsfratze einfalle, so sei das nicht Schuld seines Pinsels[1]. Im Conclave von 1645 soll dies dämosche Äußere gegen seine Qualifikation zu einem Vater der Christenheit geltend gemacht worden sein[2]. Wunderlich genug war Velazquez, dem zu Hause der unheimlichste aller Ministerköpfe, der uninteressanteste Fürstentypus beschieden war, auch hier zu Rom der abstoßendste Kopf unter den Nachfolgern des Menschenfischers zugefallen.

Wenige Bildnisse, ja wenige Gemälde gibt es gleichwohl, die Davortretende aller Art von jeher so augenblicklich erobert haben. Man braucht nur eine Viertelstunde in der Nähe des Bildes zu sitzen, um davon Ohrenzeuge zu sein. Aus den häßlichen Zügen dringt ein Blick des blaugrauen Auges zu uns, stärker als der leuchtende Purpur und das gleißende Gold. Jemand meinte, wenn er den Kopf noch länger betrachte, der Mann werde ihn im Traum verfolgen.

Im inneren Augenwinkel liegt gleichsam der Magnetpol des Kopfs. Hier ist der tiefste Schattenpunkt, hier schneidet die Denkfalte der Stirn ein und drängt die Brauen abwärts, dicht daneben glänzt der feuchte Spiegel des Auges. Hier liegt der Zug von Lebhaftigkeit, der jugendlich gebliebene Kern des Greises, der geistige Kontakt mit dem Beschauer: in diesem bei dem alten Herrscher mächtigsten Trieb der Menschenbeobachtung, dem Willen durch den Schein zugeflüsterter Eingebungen und für ihn präparierter Tatsachen die Dinge selbst zu sehen. So blickt ein Mensch, der jeden der vor ihn tritt durchschauen und festhalten will, weil man von ihm untrügliche

---

[1] Che non sareble egli stato tanto temerario a mandare una così insolente satira in Roma, massime contro sì gran soggetto, quale, se per la sua defformità incontrava in quel zeffo diabolico, non era colpa del pennello. Malvasia, Felsina pittrice II, 35. Passeri (Vite 75) erzählt dagegen, daß das Original dieses Teufels der Kardinal Spinola gewesen, der Guido wegen der erhaltenen 400 Scudi gescholten habe.

[2] Un huomo, il più difforme di volto, che fossi mai nato tra gli huomini, per non dir tra Romani . . . quel suo aspetto satirico, saturnale, ruvido, e bruttissimo le facea riputare per uno spirito contumace, onde dicevano alcuni, che non era bene di creare un Padre universale etc. Leti, Vita di d. Olimpia p. 24. 66.

Entscheidungen erwartet. Dieser Blick, tief aus dem Charakter des argwöhnischen und verschlossenen alten Politikers geschöpft, — „der stets unerklärlich war“[1], führt in der Tat den ganzen Menschen mit sich; dieser Blick hat, wie der Stil des Porträts, zugleich etwas eminent Päpstliches.

Malern ist es unmöglich, vor diesem Bilde gleichgiltig zu bleiben. „Come esce fuori quella mano! — Pittor molto moderno!“ — Es sind aber nicht die aufgebotenen Künste und Handgriffe des gewiegten Praktikers, die imponieren, sondern die Abwesenheit dieser Künste, nicht die Harmonie der Farben, sondern die mit den ungünstigsten Zusammenstellungen gewonnene Wirkung; die Planlosigkeit, mit der hier die eifrig erstrebten Ziele des Bildnismalers erreicht scheinen. „Pare sporcato così a caso.“ „Mit Nichts ists gemacht und da stehts! Es ist zum totschießen!“

Die Ursachen dieses Eindrucks sind nicht bloß die allgemeinen Eigenschaften des Malers, hier auf die meisten mit dem Reiz der Neuheit wirkend. Das Bildnis war, mit seinen bisherigen Arbeiten verglichen, Stegreifmalerei. Sonst pflegten ihm Personen zu sitzen, denen er alle Tage begegnete. Hier aber konnte er seinen Mann höchstens kurz bei der Audienz und von ferne gesehn haben; das Studium der Züge mußte in der knappen Zeit gemacht werden, wo ihm vergönnt war, vor Seiner Heiligkeit an der Staffelei zu stehn.

Daraus haben sich Schwankungen ergeben, Disharmonien, technische Solöcismen; man sieht dem Bilde das Ringen mit den optischen Schwierigkeiten an. Zuweilen ist über die Lasuren impastiert. Das Spitzentuch schwebt auf dem ganz gleichfarbigen weißen Chorhemd. Pentimenti zeigen sich in den Händen. Die Rechte mit dem Siegelring, über die Thronlehne herabhängend, war erst mehr gekrümmt, man sieht noch die Reste der alten Finger; diese sind zum Teil mit weiß zugedeckt, zum Teil geben sie den Halbton für die neuen, die mit einer lichten Fleischfarbe aufgesetzt sind. Diese Hand wirkt so plastisch durch den blendendweißen Grund, vielleicht auch durch die schwankenden Konturen. Die Linke mit dem Brief[2] ist aus

[1] Il quale fu sempre inesplicabile. G. B. Passeri a. a. O. 221.

[2] Die Aufschrift lautet:

Alla Sant^{tà} di Nro Sig^{re}:
Innocencio X$^{o.}$
Per
Diego de Silva
Velazquez de la Ca
mera di S. M^{tà} Catt^{ca}.

Darunter sind einige Worte getilgt.

geführter, doch auch sie scheint nachträglich korrigiert, sie ist etwas allgemein in den Formen.

Dieser Eile verdankt das Bildnis doch zum Teil seine Wirkung: den Reiz der Unmittelbarkeit. Es ist die Zusammendrängung aller Kräfte der Beobachtung und Darstellung in wenige Stunden. Wie die Marmorwerke jener Bildhauer, die ohne Modell den Stein angreifen, anders aussehen, als die wo kein Schritt ohne die Führung des Zirkels gewagt wurde. Sie mögen zuweilen straucheln, aber sie gewinnen dafür auch Züge, die nur in Feuer und Gefahr kommen.

Zur Beurteilung der Ähnlichkeit besitzt man gutes Material in ausgezeichneten plastischen Werken römischer Bildhauer, die in ihrer ruhig sichern Ausführung Gewähr der Zuverlässigkeit haben. Die schon genannte Bronzestatue Algardis im Konservatorenpalast galt im achtzehnten Jahrhundert für die beste Papststatue[1]. Ferner die Marmorbüste in der Galerie und der vergoldete Bronzekopf Berninis mit Porphyrbüste im Palast Doria, die Bronze im South Kensington Museum; die Marmorstatue auf seinem Denkmal in S. Agnese, der kolossale Terrakottakopf im Museum zu Bologna. Die Büste im Hospital von S. Trinità de' Pellegrini, in demselben Jahre 1650 gearbeitet, ist in den Revolutionszeiten eingeschmolzen worden.

Hier nun drängt sich eine merkwürdige Beobachtung auf. Wer zuerst durch Velazquez die Person des alten Papstes kennen gelernt hat, wird finden, daß diese Büsten keineswegs zu der Vorstellung passen, die man sich von des Mannes Erscheinung gebildet hatte.

In dem Gemälde glaubt man einen Kopf von derbem Knochenbau und ziemlich feister Fleischdecke zu erkennen; der Unterkiefer scheint etwas vorgeschoben und gibt einen Zug von Trotz und Härte, der mit dem forschenden Blick und stark geröteten Gesichtston ein keineswegs anmutendes Ganze ausmacht. Der Eindruck ungezügelten Temperaments überwiegt das Intellektuelle. Man könnte sich diesen Kopf denken unter breitem Federhut, mit Lederkoller und Schwertgehänge, als Wachtmeister aus dem deutschen Kriege. Auch der neueste Biograph in seiner Musterung der Bildnisse glaubt in dem Gemälde „etwas Rohes, Materielles, Triviales“ zu erkennen; „einen Anflug von Leidenschaften des sanguinischen Temperaments“[2].

---

[1] Fil. Titi, Descrizione delle pitture, sculture etc. in Roma. Rom 1763. p. 197.

[2] Vi ho ammirato gli occhi vivi e la guardatura penetrante, non senza notarvi non so che di rozzo, di materiale, di triviale e un' aura di passioni

Bronze und Marmor hingegen geben den Eindruck eher eines kühlen Phlegmatikers von vorwiegendem Verstand: des alten Politikers und Kanonisten. Der Blick des mageren Greisenkopfs ist ruhig, aufmerksam. In diesem Exemplar glaubt man die skeptische Kälte und Menschenverachtung zu erkennen, in jenem einen Zug von Bonhomie. Innocenz war ein in Congregationen und Curialarbeit ergrauter Herr als er spät den Thron bestieg. Dazu stimmt diese über den buschigen Brauen stark vortretende Stirn, welche die kleinen Augen mit faltendurchwühlter Umgebung beschattet, die ausgeprägten Wangenknochen. Die Unterlippe tritt etwas zurück: das Umgekehrte im Gemälde war eine Täuschung des Auges, verursacht durch das Licht auf jener. Vornehmlich aber kommt der veränderte Eindruck auf Rechnung der Farbe — so sehr kann die Farbe den Charakter eines Antlitzes ändern: diesen hitzigen Teint vremutet man nicht in dem mageren Greisenkopf.

Papstbildnisse lassen der Farbenauswahl wenig Spielraum. Mütze (camauro), Mäntelchen (mozzetta), Sessel, Portiera haben sämtlich leuchtendes Karmesin, mit unbedeutenden Nüancen, nur unterbrochen, aber auch gehoben durch das schneeweiße Chorhemd. Hier hieß es, inmitten einer prächtigen, auch quantitativ übermächtigen Farbe, die sich durch die Reflexe noch entzündet, das Antlitz zur Geltung zu bringen, auch für das sinnliche Auge.

Dies wurde sehr erschwert durch den Umstand, daß die Gesichtsfarbe des Papstes ebenfalls rot war (tinta accesa). Dadurch kam nun zwar eine ungewöhnliche Einheit in das Bild, das fast isochromistisch ist, und darauf beruht ohne Zweifel zum Teil seine unmittelbare Wirkung fürs Auge. Aber da das Gesichtsrot an Sättigung und Reinheit jenen ihm homogenen Tönen erheblich untergeordnet ist, so erscheint dieser Hauptteil als die unscheinbarste Partie des Ganzen.

Warum ist Velazquez von den ihm so geläufigen lichtschwachen Nüancen des Rot hier abgegangen? Vielleicht war das im Geschmack des alten Herrn, und der Herzogin von San Martino die ja auch der Garderobe des Schwagers, bis auf die monatliche Wäsche (nicht umsonst) sich annahm.

Der Maler hätte diese Wirkung durch ein kräftiges Helldunkel bekämpfen können; aber er malte die Gestalt fast schatten

---

provenienti da complessione sanguigna. Ciampi, Vita di Innoc. X. 200f. Ähnlich Edwin Stowe, Velazquez p. 61. But the portrait in metal is suggestive of dignity and high intellectual faculties, qualities which we fail to discover in the more truthful canvass.

los. Neutrales tiefes Dunkelbraun wäre in diesem Unisono der Farbe ein willkommener Ruhepunkt gewesen; das Rot der Stoffe, durch schwärzliche Schatten eingeschränkt und nur in den Lichtern rein hervorkommend, hätte den prächtigen Eindruck nicht herabgesetzt. Auch schwarze Augen, Brauen und Bart hätten in jenen Gesichtston einige kräftige Accente gebracht. Aber der 76jährige Mann war längst ergraut. Wollte er durch diese ungewöhnlichen Sättigungsgrade der Umgebung das Rot des Gesichts mildern? Darin hätte er sich verrechnet. Auch das blendende Weiß des „camice“ ist dem Gesicht und dessen Lichtern auf Stirn, Nase, Wange nachteilig, die mehr Glanz als Relief geben. Daß es vom Gesicht ablenkt, hat schon Richardson bemerkt. Er tadelt, daß die Leinwand des Chorhemds nicht durchsichtig gemalt sei[1].

Auch Rubens hat wohl, z. B. in dem Bildnisse des Prämonstratenserabts Matthäus Irselius (Galerie zu Kopenhagen 304), das Antlitz auf dem roten Grund des Tuchs fast ausschließlich mit demselben leuchtenden Rot modelliert. Vielleicht, um in diesem nach der Leiche aufgenommenen Bildnis die Totenfarbe durch Reflexe zu verdrängen.

Es ist interessant zu vergleichen, wie andere Papstmaler sich in demselben Falle geholfen haben. Raphael war wie Velazquez der häßlichste Papst seines Jahrhunderts zugefallen. Sein Bildnis Leos X gilt als klassisches Beispiel, wie man, ohne unwahr zu sein, Häßlichkeit verschleiern und durch Würde und Majestät aufheben kann. Aber ihm war in einem Punkt die Aufgabe leichter gemacht. Bei dem gelbbräunlichen Teint, den schwarzen Haaren und Augen des Mediceers wirkte das lebhafte, vielfach nüancierte Rot der Umgebung günstig; er brauchte nur den Purpurstoffen starke Schatten zu geben und überhaupt das Ganze mit Schwarz zu stimmen, so hatte er die richtige Umgebung für seinen Kopf und die Grundlage zu einem koloristischen Meisterwerk. Dazu gab Raphael der Figur des Papstes als Hintergrund die graue Wand des Zimmers; ähnlich wie van Dyck in seinem Bentivoglio die Farbenflut des Cardinalkostüms, der Decke, des Vorhangs durch die Öffnung mit den Säulenstellungen unterbrach.

Einen anderen Weg schlug Maratta ein in dem Bildnisse Clemens' IX, in der Ermitage (Nr. 307). Dies übertrifft im Prunk

---

[1] Ce Maître n'a pas eu soin de peindre le linge transparent; ce qui est non-seulement naturel, mais aussi qui l'unit par-là au reste: au-lieu que dans celui-ci ce n'est qu'une tache choquante, qui détourne nécessairement la vue de dessus le visage. Traité de la peinture III, 562. Amsterdam 1724.

der Umgebung noch das unsrige, aber mit raffinierter Kunst ist alles auf das Hervorspringen des Antlitzes berechnet. Der Papst Rospigliosi hatte ein blasses, gefurchtes, nervöses Gesicht, helle große lebhafte Augen, grauen Bart. Maratta hat die Farbe demgemäß verändert: der Vorhang z. B. ist grauviolett, ein Ton der zu dem bleichen Gesicht sehr gut paßt, der Purpur der „mozzetta“ stark in Grau gebrochen, das Rot hat seinen Platz mit dem Gold zu teilen.

Man kann das Experiment machen, wie der Kopf Innocenz' X in anders gestimmter Umgebung gewirkt hätte, und zwar an einem Exemplar desselben Porträts — in Apsley House. Hier ist der Grund ein schwärzliches Braun, und das päpstliche Mäntelchen hat einen stumpfrosa Ton. Die drei nahestehenden Noten: das leuchtend rote Käppchen, der fahle Kragen, die Gesichtsfarbe, statt sich zu schaden, fördern sich gegenseitig. Obwohl das Inkarnat dasselbe ist wie im Doriabild, so wird hier durch Wegnahme des roten Vorhanges die schädliche Blendung beseitigt. Die Hautfarbe erscheint vor dem dunklen Grund heller, unter dem gleißenden Rot der Mütze zarter, neben dem Stich ins Violett am Kragen wärmer. Der weiße Leinenkragen wirkt glücklich trennend. Die Plastik des Kopfes kommt besser zur Geltung. —

Der Papst schenkte dem Maler, als Zeichen seines Beifalls, eine goldene Kette und Medaille mit seinem Bildnisse. Diese Auszeichnung wird in Velazquez' Grabschrift erwähnt[1]. Sie ist außer ihm wohl nur Algardi zu Teil geworden, als er seine Statue gegossen hatte; hier hing an der Kette das Kreuz des Christusordens.

Es wird auch erzählt[2], der Maler habe das ihm durch einen Kämmerling überbrachte Geldgeschenk abgelehnt, „weil der König sein Herr es ihm eigenhändig auszahle“, worüber der Papst gelächelt habe. Es galt allerdings für korrekt, daß er als Kammermaler des Königs nur von diesem Honorare annehme. Gerade am Hof von Rom hat er gewiß gern alles vermieden, was als dem spanisch-edelmännischen „pundonor“ nicht entsprechend, gegen ihn mißbraucht werden konnte.

Das Bildnis kam beim Erlöschen des Hauses Pamfili (1760) mit der Primogenitur an die Doria Landi. Seit langer Zeit hat

[1] Cum ipse pro tunc etiam Innocentij X. Pont. Max. faciem coloribus mire expresserit, aurea catena pretij supra ordinarij eum remuneratus est, numismate gemmis caelato cum ipsius Pontif. effigie insculpta, ex ipsa ex annulle appenso. Palomino III, 353.

[2] Description of Houghton Hall. London 1747. p. 63.

es den Ehrenplatz in der tribunetta der Galerie des Palasts am Corso, gegenüber dem Andreas Doria von Sebastian del Piombo, der hier dem Tizian ganz nahe gekommen ist.

Großen Anklang fand es schon damals auch in den Künstlerkreisen Roms, wo ja der Forestierigroll sich weniger als sonstwo bemerklich machte[1]. Palomino spielt darauf an: „Unser Velazquez kam nach Italien; doch nicht um zu lernen, sondern um zu lehren: denn das Bildnis des Papstes Innocenz' X war das Staunen (el pasmo) Roms, alle kopierten es zum Studium und betrachteten es wie ein Wunder"[2]. Noch zur Zeit der Mengs-Davidschen Schule schrieb Salvatore Tonci (1794): „Das Bildnis ist ein Unglück für alle seine Nachbarn; der herrliche Guido darunter (Maria das Kind anbetend) scheint neben ihm von Pergament"[3]. Reynolds nannte es das schönste Gemälde in Rom und kopierte es[4].

Der amerikanische Katalog kennt sechzehn Kopien und Repliken, die alle für Originalwiederholungen oder Skizzen ausgegeben worden sind. Der früheste Velazquez in Versteigerungskatalogen war ein solcher Innocenz (London 1725).

An sich ist wahrscheinlich, daß der Maler das Bildnis wenigstens für seinen König wiederholt, und eine Studie zu solchem Zweck aufbewahrt hat. Nun erzählt Palomino, daß er eine (eigenhändige) Kopie nach Spanien mitgebracht. Eine Halbfigur von drei Fuß Höhe kommt in den Inventaren des neuen Bourbonenpalastes vor, wo sie Cean Bermudez sah[5]. Dies ist das Brustbild in Apsley House (0.78 zu 0.68). Das große Gemälde im königlichen Palast von S. Lorenzo ist von anderer Hand, obwohl die Gestalt mit dem Doriabild stimmt. Der Papst, hier in ganzer Figur, bis auf die roten Pantoffeln, sitzt in seinem Arbeitskabinett, neben ihm steht ein alter Prälat mit grämlich strengem Blick, kahler Stirn und starkgebogener Nase. An der Wand ein Schrank von Ebenholz mit sechs Schiebfächern, darauf eine goldene Standuhr unter Glasglocke; darüber das Bild

---

[1] Roma, che gradisce più i forestieri, che i propri figliuoli. Passeri 424.

[2] Palomino, Museo pictorico II, 63.

[3] Descrizione ragionata della Galeria Doria. Roma 1794. 162.

[4] It is here the famous portrait by Velazquez which Sir J. Reynolds pronounced the finest picture in Rome. This and the St. Michael of Guido was, they say, the only ones he condescended to copy. Diary of Th. Moore, ed. by Lord John Russell. London 1853. III, 62.

[5] Un retrato del Papa Innocencio 10. de medio cuerpo, de vara de alto y poco menos de ancho, original de Velazquez. Inventare von 1772 und 1789; damals im Oratorio von Buen Retiro; taxiert 4000 Realen. Es stammte aus der Ensenado Galerie.

eines Mönchs mit krummem Rücken, Rosenkranz und Kreuz in der Hand. Es wird dort Pietro Berettini zugeschrieben[1].

Das Brustbild der Wellington Galerie gehörte zur Beute von Vitoria. Neuerdings hat man es für eine, in Hintergrund und Gewandung vielleicht nicht eigenhändige, ausgeführte Studie nach dem Leben erklärt. Le Brun teilt in seinem Recueil ein ähnliches, aber etwas kleineres Exemplar im Umrißstich mit. Dieses hatte der Ritter d'Azara, der Freund von Mengs (dessen Sammlung Le Brun in Madrid von den Erben gekauft) in Rom entdeckt; nach Ponz hielt er den Kopf ebenfalls für eine Studie zum Doriabild[2]. Die Büste war von Camail oder einem anderen hinzugemalt worden. In seiner Versteigerung (1810) erreichte es nur 1050 Francs.

Die Skizze der Houghton Galerie, jetzt eine der ersten Perlen der kaiserlichen Ermitage[3], diese erstaunliche Leinwand, die allein hinreicht, von dem Geist des Velazquez einen Eindruck zu geben, hatte ich in der ersten Ausgabe für eine geistreiche Originalwiederholung erklärt. Diese Ansicht bestreitet der spanische Biograph, auf Grund der Braunschen Photographie, „weil eine Spontaneität, ein Relief und Charakter wie hier, nur vor dem lebenden Modell zu erreichen sei"[4].

Aber wie Velazquez vor dem lebendigen Modell malte, konnten wir lernen an dem König Philipp IV aus der Hamiltongalerie (S. 461f.). Das sieht ganz anders aus. Was er da successive und musivisch aufsetzt, stimmt, durch Retouchen belebt[5], das macht er bei der Wiederholung in einem Zug. Dieser große, sichere Zug, diese summarische Einheit in Ton und Touche, dieses Schaffen aus dem Geist heraus, findet der Porträtist erst, wenn er, in den Kämpfen jener Originalaufnahme, seines Kopfs absolut Herr geworden ist. Dann arbeitet er, mit vollem, dreistem Pinsel, unmittelbar auf den Total- und Schlußeffekt los[6]. —

[1] Im Escorialkatalog von Poleró (Nr. 542) Urban VIII genannt. Auf dem Brief steht wie in der Buteschen Kopie Alla Sta. di No. Signore / Por / Pietro Martire Neri.

[2] Hallo tambien la cabeza de Leon X. que se estima por la primera que pintó Velazquez para el célebre cuadro etc. Ponz, Viage XIV, 56. 1788. Le Brun, Recueil de gravures au trait. Paris 1809. II, 21, 26" zu 21".

[3] Ermitage Nr. 418. 0,49 zu 0,41. In Mezzotinto von Valentin Green 1774.

[4] A. de Beruete, Velazquez p. 120.

[5] De Piles, Cours de peinture. Paris 1766. p. 227.

[6] Eine gute Kopie von fremder Hand, die beste mir bekannte des vollständigen Doriaporträts, ist die in der Galerie von Lord Bute in London. Sie gibt den leuchtenden Purpur, den Glanz, die Haltung gut wieder; sonst aber ist der Dithyrambus des Spaniers in breite Prosa übertragen. Der Kopf

Nach diesem Erfolg an höchster Stelle wollte alles im Palazzo von dem Spanier gemalt sein. Palomino nennt Donna Olimpia, den Cardinal Pamfili[1], Monsignor Camillo Massimi, Kämmerer S. Heiligkeit (den er mit dem Maler Massimo Stanzioni zu verwechseln scheint, er nennt ihn „insigne pintor"), den Kämmerer Abate Hippolyt, den Majordomus, den Barbier des Papstes Michelangelo, Ferdinand Brandano, Geronimo Bibaldo und die Malerin Flaminia Triunfi.

Und das waren noch nicht alle, denn was bloß wohlgetroffene Skizze geblieben war, übergeht er. Diese seien mit langgestielten Pinseln und in der kühnen (valiente) Manier Tizians gemalt. Von allen ist bis jetzt noch keins nachzuweisen gewesen.

DIE ANTIKEN

Währenddem hatte Velazquez seine Kommission nicht aus den Augen verloren: die Auswahl und Abformung der für die neuen Säle des Alcazar in Madrid bestimmten Antiken. Hier nun traf es sich, daß gerade in diesem Jahre das Antikenmuseum der Stadt Rom eröffnet wurde. Am 9. März machte Innocenz X seinen ersten solennen Besuch auf dem Capitol, um den fast vollendeten Palast des Capitolinischen Museums zu besichtigen.

In diesem Wendepunkt der Zeiten, als mit dem westphälischen Frieden das Zeitalter der Religionskriege geschlossen schien, traten zuerst auch am päpstlichen Hof Bestrebungen hervor, die Rom noch in anderer Beziehung zum Anziehungs- und Sammelpunkt der gebildeten Welt machen sollten. Während im Zeitalter der Gegenreformation so oft ein feindseliger Geist gegen das heidnische Altertum sich geregt hatte, wandte sich von nun an die Munificenz der Päpste immer mehr der Erhaltung und Aufstellung dieser ihnen anvertrauten unschätzbaren Denkmäler zu.

Der Gedanke, auf dem Capitol, wo seit dem fünfzehnten Jahrhundert eine städtische Statuensammlung, gleichsam das Reliquiarium des alten Rom bestand, ein Antikenmuseum zu

---

in Lansdowne House ist geringe Fabrikware; der im Palast Corsini zu Rom eine Kopie aus der damaligen römischen Schule. Das barocke Bild in Chiswick House, dem Landsitz des Herzogs von Devonshire, scheint die Arbeit eines Fälschers, der die funkelnde Pracht und die flotte Tusche des Velazquez, wie er sie verstand, nachäffte.

[1] *Das Bildnis des Kardinals Pamfili, jetzt im Museum der Hispanic Society of America in New York, gemalt zwischen 1644 und 1647, während seines Madrider Aufenthaltes; 1647 verzichtete Pamfili auf die Kardinalswürde, um zu heiraten. Vgl. Nicolle in Revue de l'art anc. et mod., Juni 1904.*

errichten, war nicht neu. Er reicht zurück in die Zeit Pauls III Farnese, als Michelangelo in der Mitte des Platzes die Reiterstatue Marc Aurels aufstellte (1538). Sein Plan war, dem mittelalterlichen Palast der Konservatoren, der sich an den Hügel des kapitolischen Jupitertempels anlehnte, einen gleichen Bau an dem Abhang von Ara Coeli gegenüber zu stellen. Beide Paläste kamen in etwas schräger Richtung auf den alten Palast des Senators über dem Tabularium zu stehn; durch Modernisierung des Äußern der beiden älteren Bauwerke sollte das Ganze in Einklang gebracht werden. Der Konservatorenpalast war bereits unter Clemens VIII von Tommaso de' Cavalieri und Giacomo del Duca erneuert worden; ebenso die Fassade des Palasts des Senators, diese durch denselben Girolamo Rainaldi, dem jetzt Innocenz X den Bau des Museums unter Ara Coeli übertrug[1]. Bis dahin war man nicht über Ebnung des Abhangs und Fundamentierung hinausgekommen[2]. Es war eine der ersten Regierungshandlungen des neuen Papstes, den Bau des zweiten Palasts in Gang zu bringen. Man nannte das Museum damals la fabbrica nuova del popolo romano. Die Stadt beschloß (1645) ihm zum Dank eine Bronzestatue bei Lebzeiten zu errichten, gegenüber der Urbans VIII. Da aber diese Arbeit Algardis viele Jahre erforderte, so wurde vorläufig die einst vom römischen Volk niedergeworfene Statue Pauls IV Caraffa aus den Souterrains des Senatorenpalasts hervorgeholt, und Kopf nebst Händen entsprechend ergänzt[3].

Die Räume des neuen Museums scheinen vorläufig noch ziemlich leer geblieben zu sein; denn die Pamfili und die übrigen großen Familien hatten die Antiken selbst zum Schmuck ihrer geräumigen Villen nötig; dennoch war ein folgenreicher Schritt geschehn, ein Asyl geschaffen, das von den hochgebildeten Päpsten des achtzehnten Jahrhunderts bevölkert wurde. Der Begründer der jetzigen Sammlung ist Clemens XII Corsini. —

Nach dem Verzeichnis bei Palomino (Museo III, 337—340) hätte Velazquez 32 Statuen, und außerdem viele römische Bildnisse in ganzer Figur und Büsten, nebst dem Kopf des Moses von Michelangelo abformen lassen.

---

[1] G. B. Passeri, Vite de' pittori. Roma 1772. p. 222.

[2] Diario del Ameyden, 1. Dez. 1646: Domenica passata 13. corrente, il Papa dopo desinare andò in Campidoglio, à veder la fabrica nuova del Popolo Romano. Wenn dieser Bau schon auf Ansichten des 16. Jahrhunderts vorkommt, so war hier die Ausführung des bekannten Projekts Michelangelos antizipiert. Vgl. E. Müntz, Les Antiquités de la Ville de Rome. Paris 1886. p. 151ff.

[3] Ameyden 9. Sept. 1645.

Oben an stehn die Statuen des Belvedere; Laokoon, Apollo, der Antinous (Meleager), die Cleopatra (Ariadne), die Venus und der Nil.

Der Herkules und die Flora im Palast Farnese, jetzt in Neapel.

Eine Niobide und die Ringergruppe der Villa Medici, in den Uffizien.

Der sterbende Fechter, der stehende Mars, der Hermaphrodit, der Herkules (Germanicus) und der Satyr mit dem Bacchuskind der Villa Borghese, im Louvre.

Der sterbende Fechter, der sitzende Mars und der Merkur der Villa Ludovisi.

Der Dornauszieher des Capitols.

Die Mehrzahl dieser Statuen hatte damals bereits die allgemeine Stimme als die ersten ausgezeichnet; war doch das Studium der Antike das populärste in Rom, und ihr Einfluß auf die Künstler noch nie so groß gewesen als jetzt. Man brauchte nur eines der kürzlich erschienenen Kupferwerke zur Hand zu nehmen, wie J. J. de Rubeis Icones (1645), oder Periers Segmenta und Icones (Rom und Paris 1638 und 1645), mit denen unser Verzeichnis in den meisten Nummern übereinstimmt. Von vielen dieser Statuen müssen auch längst Formen vorhanden gewesen sein; so fand Evelyn bereits 1645 Kopien des sterbenden Fechters in Stein und Metall „durch ganz Europa zerstreut".

An kompetenten Beratern und Vermittlern konnte es Velazquez auch nicht fehlen. Unter den Personen des Hofs, die er porträtierte, fanden wir schon den gelehrten Monsignor Massimi (geb. 1620, gest. 1677), später Nuntius in Madrid und Kardinal. Sein Glück war eine Sammlung von Altertümern und Münzen, Inschriften und Handschriften, die er in dem Palast an den Quattro Fontane aufgestellt hatte. Diese Gemächer waren ein Vereinigungspunkt römischer und fremder Gelehrten und Künstler.

Bereits persönlich am spanischen Hofe bekannt war der Cavaliere Cassiano del Pozzo, Begleiter des Cardinal Barberini im Jahre 1626. Sein Museum von Zeichnungen, Münzen, Reliefs und Gemälden war eine der Merkwürdigkeiten Roms. Hier machte Poussin seine Studien nach der Antike; als Dank malte der dem Cavaliere die sieben Sakramente. Die Reliefs und Statuen Roms hatte dieser sich von P. Testa zeichnen lassen.

Endlich der Antiquar und päpstliche Bibliothekar Hippolyt Vitelleschi, der selbst im Neapolitanischen ein Terrain ange-

kauft hatte zum Zwecke von Ausgrabungen. Ein Enthusiast vom Temperament Winckelmanns, spricht er mit seinen Statuen wie mit lebenden Wesen; Sentenzen, Verse, Reden rezitierend.

Diese drei waren sämtlich Freunde und Gönner Poussins und François du Quesnoys, die zuerst ihren Stil in bewußtem Gegensatz zum Zeitgeschmack auf das Studium des Altertums zu gründen suchten.

Aus dem Cardinalskolleg stand keiner in engeren Beziehungen zum spanischen Hof wie Girolamo Colonna (geb. 1604, gest. 1666; seine Büste in der Galerie Colonna zu Rom). Von Philipp IV als junger Abate an den Hof gezogen, erlangte er in Alcalá den Magistergrad. Später berief ihn der König noch einmal nach Spanien, um die mit Kaiser Leopold vermählte Infantin Margarita nach Deutschland zu geleiten, er starb als er die Küste Spaniens betrat. Man weiß nicht, ob er bei dieser letzten Gelegenheit oder schon jetzt Philipp IV die berühmte bisher im Palast Colonna aufbewahrte „Apotheose des Claudius“ mitgebracht hatte, das Hauptstück des spanischen Besitzes von Antiken. —

Wie weit Velazquez selbst seine Kommission in Rom gefördert hat, darüber gehen die Nachrichten auseinander. Nach Bellori[1] hätte er nicht nur die Formen, sondern auch die Abgüsse in Bronze und Gips in Rom besorgt, Malvasia gibt sogar die Kosten an: 30000 Scudi; nach Palomino nur die Gipsformen, während die Abgüsse erst in Madrid gemacht wurden, und zwar durch die aus Rom mitgekommenen Gerónimo Ferrer und Domingo de la Rioja. Dazu paßt teilweise auch Passeris Angabe.

Die besten wurden in den neugeschaffenen Sälen des Schlosses aufgestellt, dem achteckigen Saal und dem Salon grande; andere an den Wangen der Treppe des Rubinejo, auf der die Majestäten nach der neuen Einrichtung bequemer und direkter als bisher zu den Wagen gelangten. Mehrere kamen in die Bóbeda del tigre und in die untere Nordgalerie (Galeria baja del cierzo). Der am Ende dieser Galerie gelegene Nordwestturm hieß der Turm des „Hermaphroditen“. Auf dem Bildnis der Königin-Witwe Marianne in Castle Howard sieht man die Statue des tanzenden Satyr.

Das Palastinventar von 1686 weist, freilich ohne nähere Bezeichnung, 26 Statuen und zwölf Köpfe von Bronze auf, elf

[1] Bellori, Vita di A. Algardi p. 399. Malvasia, Felsina pittrice II, 409. Passeri a. a. O. p. 161.

Statuen und zehn Köpfe von Marmor, 31 Reliefs; 31 Statuen und 34 Köpfe von Gips und Ton, 18 Statuen und Historien von Bacchanten und Planeten von Ton, und die zwölf Löwen. Die Bronzen der beiden Leoni befanden sich damals meist in Buen Retiro.

Im neuen Palast sah Ponz von Bronzen den Hermaphroditen, die Venus, den Dornauszieher und die Antinousbüste des Kapitols, den Laokoon, und die neun überlebensgroßen Planeten. Die vier ersten sind in das Museum des Prado gekommen; nebst der sitzenden Nymphe mit der Muschel.

Die Gipsformen kamen später in den Besitz der unter Philipp V gegründeten Kunstakademie von S. Fernando, wo derselbe Ponz (Viage V, 261) noch viele (Herkules, Flora, Venus, Gladiator) in beschädigtem und ausgebessertem Zustand vorfand. Raphael Mengs muß diese Formen aber unbrauchbar gefunden haben, und ebenso jene alten Abgüsse. Denn er erwähnt sie mit keinem Wort, zu einer Zeit, wo es sein angelegentlichster Wunsch war, ja „seine einzige Freude unter einem Volk von Feinden“[1], solche Abformungen der Statuen des Belvedere, der Villa Borghese und Ludovisi zu bekommen. Die in Madrid von ihm mit Hilfe seines Freundes Raimondo Ghelli gemachte Kollektion ließ er bei seiner Abreise der Akademie als Geschenk zurück, und später verehrte er auch eine zweite, in Rom angelegte, weit bedeutendere Sammlung seinem Gönner, dem Könige.

METELLI UND COLONNA

Außer den Gemäldeankäufen war eine Hauptsorge des Velazquez die Anwerbung italienischer Dekorationsmaler für Arbeiten im königlichen Palast.

Schon seit den dreißiger Jahren hatte der König Umbauten im Alcazar vornehmen lassen. Der alte Palast, dessen dunkle Gemächer allen fremden Besuchern auffielen, im Äußern noch zur Hälfte mittelalterlich, sollte dem heiterern Leben der Gegenwart und dem Geschmack der Residenzen des Jahrhunderts angepaßt werden. Großräumigkeit wollte man, Helligkeit und Öffnung nach außen, nach den Gärten.

[1] In seiner ungedruckten Korrespondenz aus Madrid (in meinem Besitz) heißt es: Le assicuro, come avanti Dio che tutto vede, che mai nel mondo ho visuto più humegliato e più aflitto ... vivo privo d'ogni sorte di piacere for di quello di sentire da V. S. che ha aquistato qualche giesso bello ... La gioventu mia passa, senza che io possi meritare fra un Popolo di enemici. An Ghelli 14. Nov. 1768.

An Ingenieuren fehlte es nicht; die Verlegenheit begann, als es sich um die malerische Ausstattung handelte.

Es gab keine Dekorationsmalerei in Spanien. Weder Stil noch Künstler. Selbst die Freskomalerei war mit dem sechzehnten Jahrhundert verloren gegangen. Kreuzgänge, Gewölbe, Kuppeln pflegte man mit angenagelten Leinwandbildern, fast immer in Ölfarben, zu bedecken. Ein Notbehelf, der freilich den Mönchsgeschichten des Zurbaran und Murillo in den Stürmen der Neuzeit zu statten gekommen ist: die Beweglichkeit der Leinwand hat hier die Unverwüstlichkeit des Fresko geschlagen.

Der kunstliebende Monarch sah keinen andern Weg, als seinen Palast zu einer Gemäldegalerie zu machen. So lange der Schatz von Venezianern reichte, so lange er einen Rubens hatte, der ihm in wenigen Jahren ein ganzes Jagdschloß voll Mythologien lieferte, durfte er nun zwar mit dem Erfolg zufrieden sein. Und doch, man konnte sich nicht verbergen, eine Pinakothek von Meisterwerken war nicht die einzige, nicht die behaglichste Form kunstdurchtränkter Umgebung, besonders für Räume, wo man täglich verkehrt. Und wieviel Platz blieb noch übrig, als die guten Sachen untergebracht waren. Da wurde nun alles was man in Madrid von Malern auftreiben konnte, durch Velazquez in Bewegung gesetzt. Die Akten enthalten Namen, die man in den Künstlerlexicis vergebens sucht, obwohl bei Cean Bermudez an Mittelmäßigkeiten kein Mangel ist. Für seine eignen Gemächer hatte der König allerdings vier der besten ausgewählt: Alonso Cano, Antonio Arias, Francisco Camilo, Diego Polo. 240 Dukaten erhält jeder für zwei bis zum Ende des Monats bei dreißig Konventionsstrafe fertigzustellende Gemälde[1]. Wir haben über diese untergegangenen Bilder kein Urteil; allein es will uns bedünken, daß die phantasielos realistische Richtung der damaligen spanischen Schule, die nur auf die konventionellen kirchlichen Stoffe eingeübt war, sich schwer in eine freie poetische Malerei gefunden haben werde. Ihre griechischen Fabeln haben etwas wunderlich Triviales. Niemand fand dies schneller heraus als der König. Als jener Camilo für die Westgalerie von Buen Retiro die Metamorphosen Ovids gemalt hatte, bezeigte er sich nicht sehr zufrieden, er sagte, Jupiter sehe Jesus Christus ähnlich, und Juno der hl. Jungfrau (Palomino III, 378). Zu spanisch und finster blickten diese Götter

[1] Mitteilungen aus Akten des Palastarchivs, in dem Pariser Journal L'Art 1878, IV, 169, und in der Calderon-Festnummer der Zeitung El Dia vom 25. Mai 1881, in Form eines Briefes vom 25. Mai 1641.

Griechenlands (con semblantes adustos, y fieros). Und was mußten dergleichen Arbeiten, eilfertig für die allerhöchste Ungeduld hingeworfen und schlecht oder gar nicht bezahlt, neben jenen venezianischen Sälen für eine Figur machen! Der lebenslustige Enkel mochte oft in seinen durch Ölgemälde in schwarzen Rahmen verdüsterten Gemächern Vergleiche anstellen mit jenen heiteren, gestalt- und farbenreichen Gebilden, die der strenge Großvater in der Westgalerie hatte ausführen lassen.

Die wenigen Italiener, die noch in Madrid lebten, und die Spanier, denen italienisches Blut in den Adern rollte (wie eben jener Camilo, Felix Castello u. a.), erwiesen sich auch jetzt am geeignetsten. Angelo Nardi lieferte allerhand phantastische Sachen für Schlaf-, Speise- und Studierzimmer des Königs. Francisco Rizi malte mit Pedro Nuñez das neue Theater aus für den Geburtstag der jungen Königin, dieser lieferte die Bildnisse der Könige Spaniens. Auch Julius Cäsar Semin, der schwache Sprößling einer genuesischen Künstlerfamilie[1], bemalte die Westgalerie über den Gärten und das Boudoir des Königs „mit Blumen, Guirlanden, Kindern", aber in Öl- und Wasserfarben.

So erklären sich die fortgesetzten Versuche des spanischen Hofs, leistungsfähige Freskomaler aus Italien zu bekommen[2]; durch die persönlichen Bemühungen des künstlerischen Leiters aller dieser Arbeiten hoffte man nun zum Ziel zu kommen.

Es scheint, daß Velazquez diesmal den Wandmalereien besondere Aufmersamkeit schenkte, obwohl er sich aus dem Fresko nichts machte[3]. Palomino erwähnt (III, 336), daß er in Genua den Werken des Lazzaro Calvi, wenn auch nur flüchtig (de passo) nachgegangen sei. Dieser Genueser (geb. 1502, gest. 1595) war ein Nachahmer des Perin del Vaga. Man begegnete seinen und seines Bruders Pantaleo Fassaden- und Saalmalereien auf Schritt und Tritt; und noch heute kann man sich von der prächtigen Wirkung genuesischer Paläste von damals eine Vorstellung auf-

[1] R. Soprani, Vite de' pittori genovesi. Genova 1768. I, 66. Lasciò Andrea due figli, Cesare, ed Alessandro, che alla Pittura attesero, e vi riusciron mediocremente ... Costoro padri furono di figli similmente pittori; i quali pero sì poco nell' arte paterna s'avanzarono che non avendo in essa nè avventori, nè stima, dovettero per disperazione abbandonarla (oder auswandern, dürfen wir wohl hinzusetzen).

[2] Man macht sich oft wunderliche Vorstellungen von diesen Leistungen. Les peintres d'histoire ... et Velazquez à la tête de toute cette brillante cohorte, complétaient, chacun avec son contingent de peinture et de tableaux historiques, profanes ou religieuses, l'œuvre qui devrait faire, non seulement des appartemens de Philipp IV ... de véritables trésors d'art. L'Art a. a. O.

[3] Ambos á dos (er und Mazo) fueron muy enemigos de la pintura al fresco. Martinez, Discursos p. 119.

bauen vor dem alten Palast Doria, später Spinola (der jetzigen Präfektur), wo er für Antonio Doria in bewegten mächtigen Gestalten genuesische Großtaten geschildert hatte[1].

Man hatte schon lange zwei bolognesische Freskomaler ins Auge gefaßt, die allgemein als Erfinder oder Vollender eines von ihnen mit verteilten Rollen ausgeübten Systems des Wandschmucks gerühmt wurden: Agostino Metelli aus Bologna (geb. 1609) und Angiolo Michele Colonna aus Rovenna bei Como (geb. 1600). Mehrere dem Hofe nahestehende Fürstlichkeiten gehörten zu ihren Gönnern. So hatte Herzog Franz I von Modena ihnen einige Gemächer seines Palastes, vor allem den großen Hof und den Hauptsaal seines Lustschlosses Sassuolo anvertraut; er wird bei seinem Besuch in Madrid (1638) von ihnen gesprochen haben; auch die Farnese hatten sie in Parma beschäftigt (S. Alessandro). Noch heute kann man einen guten Eindruck von ihnen bekommen in den drei großen Sälen des Palasts Pitti (nach dem Saal des Giovanni di S. Giovanni), die sie in den Jahren 1638—1644 für Ferdinand ausführten. Man hatte in Bologna mit ihnen verhandeln lassen. Zuerst durch den Marchese Virgilio Malvezzi (geb. 1595, gest. 1653 als Gonfaloniere), einen Gelehrten und Diplomaten, den der Herzog von Feria, unter dem er in Oberitalien gedient, mit nach Madrid genommen hatte (1636). Er war ein Freund des Olivares, Mitglied des Staatsrats, auch nach jenes Sturz in hoher Gunst bei dem König, dessen Geschichte im Hofton er schrieb. Dort hatten sie ein Zimmer für ihn ausgemalt. Dann durch Monsignor Girolamo Boncompagni (seit 1651 Erzbischof von Bologna); beidemale vergeblich. Denn als Metelli 1644 aus Florenz nach Bologna zurückkehrte, sagte er: Mit einem Sack voll farbiger Erden sind wir gegangen, mit einem Sack voll Piaster kommen wir zurück.

Velazquez fand auf seiner Reise Gelegenheit, fast alle ihre Hauptarbeiten kennen zu lernen. In Genua im Palast Balbi (jetzt Palazzo Reale); in Modena, wo er in der Commedia wohnte, und unter den Kunstschätzen des Palasts auch das Bildnis wiedersah, das er vor elf Jahren in Madrid gemalt hatte. In Bologna soll er nach Palomino beide Maler bereits besucht haben; hier waren ihre meisten „Galerien" und Säle zu sehn; eins ihrer besten Werke, das Oratorio di S. Giuseppe ist vor wenigen Jahren zerstört worden. Ihr letztes Meisterwerk in Italien aber, die Kapelle des Rosenkranzes in S. Domenico, ist erst nach der Abreise des Velazquez (1656) entstanden.

[1] Fed. Alizeri, Guida illustrativa per la città di Genova. Genova 1876. 196.

Endlich, auch in Rom sah er eine ihrer feinsten Arbeiten im Palast Capo di ferro, den der Cardinal Belardino Spada vor kurzem gekauft und neu ausgestattet hatte; für seinen großen Saal fand er nach vielen Überlegungen keine bessern als unsere Bolognesen, die er als Legat alldort kennen gelernt hatte (1635).

* * *

Da manche Leser wohl von diesen Malern zum erstenmale hören (enthält doch selbst unser „Geschmacksvormund" nur den Namen des einen unter den barocken Dekorationsmalern), so wird wohl eine kurze Charakteristik nicht unwillkommen sein.

Das System Metelli-Colonna ist wohl aus einer Abwendung des Geschmacks von der widersinnigen Überladung der Decken und Gewölbe mit Figurenmalerei entsprungen. Man denke an den Jammer der Kuppel von Florenz! Sie gaben der Dekorationskunst die Richtung auf Architekturmalerei, indem sie den gegebenen Raum, Wände und Decke, poetisch-perspektivisch umschufen. Den Figuren fiel dabei nur eine Nebenrolle zu. Der Beifall, die zahlreichen (freilich ihnen untergeordneten) Nachfolger beweisen, daß sie zur rechten Stunde gekommen waren, man war das Historiengedränge satt, in dem Italien seit Jahrhunderten das Mögliche geleistet hatte.

Die Quadratur-Malerei war zwar nie in Italien ganz ausgestorben, aber ein wenig geachtetes Fach gewesen, bis Girolamo Curti, genannt il Dentone, sie zur Kunst erhob. Als seine Gehilfen haben sich Metelli und Colonna gebildet. Der Stammbaum einzelner Motive läßt sich natürlich weiter zurückverfolgen: auf die Galerie Farnese Annibales, der für den Ersten galt in gemalter Plastik, auf die Decke der sixtinischen Kapelle (z. B. die aufgehängten Medaillons), ja auf Mantegnas Camera de' sposi in Mantua. Das Ganze war indes neu. Der Grundgedanke dieser Malerei, die Metelli selbst nur „veduta" nennen wollte, weil er von der Einheit des Augenpunktes absah, ist eine diskrete Öffnung der Wände und der Decke durch Scheinarchitektur, in der aber die Gliederungen der wirklichen wie oscillierend fortklingen. Es sind schmale, mehr andeutende als übersichtliche Durchblicke in helle Zimmerräume, Säulenhallen, Treppenhäuser, Höfe, alles in Marmorfarben, meist schräg gestellt auf die Wandfläche. Darüber niedrige bedeckte Galerien. Ein solcher Saal gleicht einem Cortile, in den sich Prunkgemächer öffnen; die Decke aber wird, nach Vorbereitung durch reiches, starkprofiliertes Simswerk, in eine hoch darüber schwebende Kuppel verwandelt, mit weitem Auge, wie im Pantheon. Die Scheinarchi-

tektur der Wände schmücken Nischen mit Marmor- und Bronzetafeln, Medaillons mit Reliefs, deren Lichter Dentone mit Gold aufsetzen gelehrt hatte. Die Erfordernisse des Quadraturmalers waren Beherrschung der Vignolaschen Ordnungen (Metelli wurde selbst von Architekten um Zeichnungen angegangen), der Perspektive und des Reliefs (l'anima della quadratura, Lanzi). Der Eindruck dieser Flächen hätte indes den Betrachter schwerlich erwärmt ohne die reichliche und doch fein abgetönte Ergießung des Lichts. Dafür schuf sich Metelli eine höchst solide und dauerhafte Freskotechnik, wobei z. B. Selenitpulver (wie in Pompeji) unter den Kalk gemischt wurde. Er galt in Bologna und sonst für den ersten Freskotechniker seiner Zeit[1].

Zur Vollendung der (selbstverständlich poetischen) Illusion konnte man lebendige Figuren nicht ganz entbehren; sie wurden an ausgewählte Stellen verteilt. Auch dies ist eine Erinnerung an die Zimmermalerei römischer Kaiserzeit. Ein Page der die Treppe hinabeilt, eine Dame die aus dem mächtigen Strauß einer Vase Rosen nimmt, ein Mohr, der den Teppich über die Balustrade hängt; diese Figuren etwa verknüpft durch eine alltägliche Veranlassung: z. B. die Blicke von verschiedenen Punkten des Saals einem weggeflogenen Papagei nachsehend. Auf der Galerie Musikchöre. In einem Saal des Pitti erscheint am Fuß der Treppe der Hofpoet und Hofnarr Fagioli. Also die eigentliche Gesellschaft unsichtbar, in den Räumen dahinter. Oder ideale Figuren über dem Karnies, Putten mit Blumen- und Fruchtgehängen, allegorische Frauen an ihre Goldrelieftafeln gelehnt. In S. Alessandro zu Parma verwandelt sich der hier auf das Gewölbe beschränkte Prachtbau in einen himmlischen Tempel, und man entdeckt in einer Loggia, hier Mose mit den Gesetztafeln, dort Salome mit des Täufers Haupt, die hl. Jungfrau bei dem Besuch des Engels. Nur für das große blaue Auge der Decke wurde eine Gruppe schwebender Figuren im Stil der Kuppeln Correggios bestimmt. So in der Rosenkranzkapelle die Asunta, im Alexandersaal zu Florenz die Apotheose des großen Macedoniers, in Sassuolo die Gottheiten des Esteschen Musenhofs. Sie drücken die Idee des jedesmaligen Raums aus, und erklären die vereinzelten Anspielungen in den Reliefs und Bildsäulen unten. Vielleicht ist die Horizontalperspektive für Figuren nirgends so glücklich verwendet worden. Statt die Gesamtfläche des architektonischen Abschlusses zu vernichten, sind die Gruppen für die kleine Öffnung im Zenith aufgespart;

[1] Los primeros que dieron luz del manejo galante al fresco. Palomino, Museo I. 40.

hier wirkt die Fülle bewegter Gestalten als willkommenes Gegengewicht zu der Leere der Quadratur, und die Phantasie, bereits in geheimnisvolle Spannung versetzt, begrüßt in den dem Raum entschwebenden Wesen den Genius des Orts, als Schlüssel des Ganzen.

Jene Staffagefiguren vollenden auch die malerische, wirklich vornehme Gesamtwirkung, sparsam ausgestreut stehn sie mit ihren natürlichen Farben in glücklichem Kontrast zu dem herrschenden einfachen Ton des Marmors, der Bronze, des Goldes.

Obwohl beide Künstler perspektivische und figürliche Malerei beherrschten, so hatten sie sich doch in die Arbeit geteilt. Metelli machte nur Architektur, Colonna nur Figuren, Statuen, Blumen, aber nach dem von jenem vorgezeichneten Entwurf. Obwohl Angiolo Michele ein geschickter und fruchtbarer Historienmaler war, wie man noch in bolognesischen Kirchen und Palästen sehen kann, so besaß er doch die Selbstverleugnung, sich ganz auf solche schmückende Accessorien zu beschränken. „In einer 24jährigen Gemeinschaft teilten sie Ruhm und Gewinn."

Es wäre verfehlt, diese Quadraturmalerei barock zu nennen[1]. Die Formen des Einzelnen sind rein, statt fesselloser Willkür herrscht die Sauberkeit geometrischer Projektion. Nicht der Zug nach dem Starken, Bewegten, Phantastischen waltet hier; Schönheit und Poesie atmen diese schimmernden Flächen, die uns Zauberpaläste italienischer Epopöen ins Gedächtnis rufen. „Ihre Perspektiven, sagt Malvasia, blendeten das Auge und schienen durchsichtig, also daß man darin die Sonne sah." Man atmete auf in solchen Räumen, wo die Einbildungskraft statt durch Ablesen teils verbrauchter, teils dunkler Stoffe gelangweilt, gequält zu werden, sich angeregt und frei fühlte. Ein Wiederaufleben des echten Gefühls dekorativer Kunst. —

Velazquez scheint die Verhandlungen mit den beiden Freskomalern, man sieht nicht ob in Florenz oder Bologna, zum Abschluß gebracht zu haben, wenigstens nach seiner Meinung. Dies geht aus dem Brief eines Modenesischen Hofbeamten an den Herzog Franz I hervor. Gennaro Poggi schreibt am 12. Dezember 1650:

„Serenissimo Principe. Heute morgen ist hier Signor Don Giovanni Vellaschi Maler Seiner Katholischen Majestät eingetroffen, der von Rom kommt um nach Spanien zurückzukehren. Er hat mich sofort in meinem Hause aufgesucht und seine Absicht er-

[1] Freilich hat man neuerdings tiefsinnig gefunden, diesen Begriff oder Namen, gegen den Sprachgebrauch, so auszuweiten, daß selbst die Bologneser Akademie und der Klassizismus Ludwigs XIV an das Kreuz von Holz genagelt werden konnten.

öffnet, hier zu bleiben bis zur Wiederkehr Ew. Hoheit, in Ausführung seiner schuldigen Absicht Euch seine untertänige Aufwartung zu machen, und des Ew. Hoheit gegebenen Versprechens, die Ehre Eurer Befehle entgegenzunehmen. Ich habe nicht verfehlt noch werde verfehlen ihm in jeder besten mir möglichen Weise zu dienen; ich habe mich sofort zum Sr. Marchese Boschetti begeben, dem ich vorstellte, daß der genannte Sr. Vellaschi schon einmal in der Commedia logiert wurde, um zu vernehmen, ob es ihm passend dünke jetzt ebenso zu verfahren, wie er auch getan hat. Denn es sind schon die Befehle erteilt worden, da er ja erklärt hat, hier zu verweilen bis zur Zurückkunft Ew. Hoheit.

„Ich bezweifle, daß sein Verweilen bloß Höflichkeit zum Grund hat, und deshalb hat mir diese seine große Förmlichkeit (puntualità) nicht gefallen, obwohl ich ja dafür vielleicht Ew. Hoheit Tadel verdiene. Allein da es sich um Gemälde handelt, so geht mir die Besorgnis zu nahe, daß Ew. Hoheit um eins ihrer besten kommen könnte. Er hat mich sofort ersucht, ihm alle Gemälde zu zeigen, aber ich habe ihm erwidert, zu meinem Bedauern könne ich das nicht, da niemand als Ew. Hoheit die Schlüssel zu den Zimmern habe. Wenn er aber inzwischen Lust hätte, den Palast von Sassuolo zu sehn, so stünde ich ihm zu Diensten, was er denn auch sofort angenommen hat. In Betreff der Freskomalerei hat er mir gesagt, er nehme den Sr. Michele Colonna und Agostino mit nach Spanien, um im Dienst Seiner Majestät zu malen, in wenigen Tagen würden sie sich in Genua treffen. Diese Nachricht hat mir ebenso mißfallen, wie sie mir unerwartet kam, und wahrhaftig man darf wohl fürchten, daß Colonna mehr Gefahr laufen wird, sein Leben zu verlieren, als [Aussicht haben] Reichtümer zu erwerben.“

Sassuolo war ganz eine Schöpfung des Herzogs. In dem großen Saal und der Bacchusgalerie könnten noch heute Dekorationsmaler lernen; unter anderem wie liebevoll man damals solche Sachen behandelte.

Velazquez traf in dieser Galerie eine ganze Malergesellschaft. Jean Boulanger aus Troyes, ein Schüler Guidos, seit 1638 im Dienst des Herzogs, malte Szenen aus der Geschichte des Bacchus. Da etwas ganz Exquisites beabsichtigt war, so wurde die Verteilung der Fächer noch weiter getrieben als bei den Bolognesen: die Architektur besorgten Monti und Bianchi, die üppigen Fruchtgehänge und Blumensträuße Cittadini, die wilden italienischen Berglandschaften für die Fabeln der Wand Olivier Dauphin. Da für diese Feinheit farbenglühender Details Fresko nicht paßte, so zog man al secco vor. Die Fülle der Bilder auf kleinem Raum ist

erstaunlich, sechs Wolkenszenen in der Mitte der Decke, vierzehn imitierte Gobelins an den Wänden; zwischen beiden sechzehn Blumenrahmen (scudi) von Satyrn gehalten. Diese Szenen des mythologisch belesenen Boulanger haben nichts banales: figurenreich und doch nicht verworren, eigen und doch ungesucht, elegant, immer unerwartet. Es gibt nichts heitereres als diese gestalten- und anekdotentrunkene Bacchusgalerie.

Metelli und Colonna konnte Velazquez hier in der Behandlung eines großen Hofs und eines Prachtsaals kennen lernen. Die vier Backsteinmauern des Cortile hatten sie mit einer hellen Architektur von drei Ordnungen bekleidet, ohne lebende Figuren, blos mit Trophäen und Bronzestatuen. Der große Saal, jetzt barbarisch übermalt, strahlte noch in ursprünglicher Schönheit und Helligkeit. Er war dem Ruhm des Hauses gewidmet, als des Horts geistiger Bildung jeder Art. Zwischen Statuen der vier Künste, Büsten, Musikchören bewegt sich Palastgesinde. In der mittlern und Hauptöffnung der Decke thront Diana auf Wolken, umgeben von den neun Musen, jede mit einem Bändchen dichterischen oder wissenschaftlichen Inhalts, unter der Sonne Estescher Gunst gereift:

Commedie dell' Ariosto	Theorica di Lod. Fogliani
Torrismondo del Tasso	Ant. Montecatino de Coelo
Opere del Cav. Guarino	Storie del Pigna
Furioso Goffredo	Rettorica del Castelvetro
Madrigali del Pocaterra	

Der Besuch von Sassuolo mag den Wunsch des Spaniers die beiden Bolognesen zu gewinnen, neu belebt haben; um so ärgerlicher mußte es überraschen, als sie ihn in Genua im Stiche ließen. Wir lesen bei Malvasia, daß der Kardinal Johann Carl von Medici, der doch mit dem Madrider Hofe so enge Beziehungen pflog, sie im Jahre 1650 wieder nach Florenz gerufen hatte; sie bemalten das Haus seines Gartens in der Via della Scala, ein Kabinett im Pitti, und für den Marchese Niccolini seine Villa zu Camugliano. Doch sind sie im Jahre 1658 durch seinen und des Senators Marchese Cospi, „Ministers und Großkreuz" Vermittlung wirklich gekommen. Freilich waren besonders schlechte Zeiten. Billige Konkurrenten verbitterten ihnen das Leben in der Vaterstadt. Beim Abschied (es war für immer) sagte Metelli zu Malvasia: der Beweggrund der Reise sei: die hohe Ehre des Auftrags und der Mangel an Bestellungen (Felsina II, 406).

Diese Tage in Genua, in der Erwartung der Abfahrt — Velazquez' letzte Tage auf Italiens Boden — waren sehr verdrießlich. Er ging ungern, aber er mußte gehorchen. Auch zeigte sich, daß

noch in einem andern Punkt, der dem König sehr am Herzen lag, seine Bemühungen vergeblich gewesen waren. Es handelte sich um die Correggios in Modena, besonders die Heilige Nacht. Ottonelli schreibt am 13. Januar 1652 von Madrid:

„Mir sagte vor einigen Tagen der Maler Diego Velasco, aiutante di camera des Königs, daß S. M. sich ausnehmend freuen würde, wenn derselben Ew. Hoheit ein hübsches Stück von Correggio senden wollte. Er fügte noch hinzu, daß Sr. Don Luigi d'Haro mit ihm in eben dem Sinn gesprochen habe, man könne gegenwärtig S. M. kein größeres Vergnügen machen, als mit Geschenken ausgezeichneter Gemälde, denn die Neigung S. M. zur Malerei sei jetzt lebhafter denn je. Derselbe Diego nannte dann die „Nacht", und bemerkte, auch ein ähnliches Geschenk an denselbigen Sr. Don Luigi d'Haro sei sehr zeitgemäß, da auch er ein großer Liebhaber geworden sei. Ich erwiderte, er werde selbst sich erinnern, was ich ihm in Genua hierüber gesagt, als wir die Einschiffung erwarteten, nachdem er dies zur Sprache gebracht; nämlich, ich würde an Ew. Hoheit darüber schreiben, die wie man mir versichre, das brennende Verlangen hege den Wünschen S. M. und des Sigr. Don Luigi entgegenzukommen. Nur von der Nacht könnte keine Rede sein, da Ew. Hoheit sie gewissermaßen in Depot habe, und mit dem festen Versprechen, daß sie niemals aus ihrem Hause herauskommen solle. So schloß ich also die Unterhandlung in Sachen der Nacht; und Diego schien sich hierbei zu beruhigen."

* * *

Erst im Jahre 1658 trafen die ersehnten Bologneser in Madrid ein. Die Sorge für ihren Empfang, die Auszahlung ihres Gehalts, der Gnadengeschenke, des Kostgelds u. s. w., die Einquartierung (in der Casa del Tesoro), vor allem die Anweisung der Arbeit fiel Velazquez zu, „dem der König alles überließ"[1].

Alles was sie dort in rastlos rascher Tätigkeit von fast vier Jahren geschaffen haben, ist mit den Gebäuden untergegangen; allein wer die italienischen Sachen kennt, wird sich aus den Beschreibungen eine ziemlich anschauliche Vorstellung ihrer Leistungen im Alcazar bilden können. Malvasia, Passeri und Palomino geben davon unabhängige Berichte[2].

[1] Che tutto a lui differiva, sagt Malvasia II, 408. Jeder erhielt 200 Scudi Reisekosten, 50 Dublonen bei der Ankunft, 125 piezze da otto Monatsgehalt, ein aiuto di costa von 10000 Lire sofort und ein Gnadengeschenk am Schluß, freie möblierte Wohnung, und 29 doppie für monatliche Beköstigung.

[2] Malvasia, Felsina pittrice II, 406ff. Passeri, Vite de' pittori. 272f. Palomino a. a. O. 344ff.

Nachdem sie als Probe zwei Perspektiven in Buen Retiro gemalt, wurden ihnen zunächst drei aneinanderstoßende kleine Zimmer anvertraut, die zu der königlichen Sommerwohnung (cuarto bajo) im Schloß gehörten. Die Deckenbilder stellten den Fall Phaetons, Aurora und die Nacht vor. Darauf gab man ihnen eine Galerie in demselben cuarto mit den Fenstern auf den Garten der Königin. Hier malte Colonna in die von seinem Gefährten hergestellte Scheinarchitektur Marmorstatuen, vergoldete Bronzetafeln, Kinder und Delphine an Brunnen, Figuren des Hofgesindes (der die Treppe herabeilende Negerknabe), Blumen- und Fruchtgehänge. Palomino fand dies alles bereits vierzig Jahre vor Abfassung seines Buchs infolge von Baureparaturen verschwunden.

Nachdem die Künstler des Königs Beifall und Vertrauen gewonnen, entschloß man sich, ihnen den vornehmsten Raum des Palasts, den Spiegelsaal zu übergeben, im April 1659.

Velazquez entwarf den Plan zu einer Gruppe von fünf Deckengemälden mit der Geschichte der Pandora. Das elliptische Mittelstück zeigte Jupiter in der Götterversammlung. Metelli malte ein Gesims von Jaspis, darüber Putten und Frauen, Schilde und Trophäen, einen umherlaufenden goldnen Lorbeerkranz. Während der Arbeit kam Philipp täglich, oft zweimal, ihnen zuzusehn, legte den Malern hundert Fragen vor, bestieg selbst das Gerüst. „Man müsse, sagte er, italienische Virtuosi höflich und liebenswürdig behandeln“[1]. Auch die junge Königin und die Infantinnen Maria Theresia und Margarita kamen zuweilen, um solche Hexenmeister am Werk zu sehn.

Die fünf Deckengemälde waren für die Spanier Rizi und Carreño bestimmt; sie begannen in Öl, aber der König lachte über ihr Machwerk. Colonna war nun bereit sie in der Freskotechnik zu unterweisen. Dies zeit- und arbeitverkürzende Verfahren leuchtete ihnen ein; sie priesen den Italiener, nannten ihn ihre Zuflucht, ihr Glück, ihren Vater. Freilich erfuhren sie zu ihrem Verdruß, daß Freskomalen sich wohl einfach und leicht ansieht, aber nicht sobald erlernt. Der König kommt eines Tages wieder und erklärt: Miguel, Ihr müßt das Mittelbild der Pandora machen. (Miguel, es menester que haze la fabula de medio della Pandora.) Colonna, alt, kränklich und bequem, war darüber sehr unglücklich. Er sollte aus seinem bewährten Systeme herausgehen; er hielt die Zumutung für kontraktwidrig; gab aber endlich nach, und vollendete das Bild in fünfzig Tagen; es enthielt vierzig Figuren und war 35 Fuß lang. Da in Madrid keine weiblichen Modelle zu haben

[1] Trattando. diceva egli, come dovevasi con onori, e con grazia i virtuosi italiani. Passeri a. a. O.

waren, so bediente er sich eines aus Rom gekommenen Abgusses der Venus des Belvedere. —

Malvasia erzählt noch von einem wunderlichen Einfall S. Maj., den Velazquez dem Colonna vorgetragen habe. Er sollte die Wände der „Galerie der Königin“, wo man in den oberen Wänden die meisten Tizians vereinigt hatte, im untern Teil mit „finti quadri“, einer Scheinpinakothek ausstatten, weil Architekturmalerei zu jenen Rahmengemälden nicht passen würde. Hier stieß er aber auf den entschiedenen Widerwillen des Italieners: das müsse ein „gran temerario“ sein, der sich erdreiste, seine Sachen neben einen so erhabenen Meister wie Tizian zu setzen.

Doch hat Colonna später, nach des Gefährten Tode, dem Marques de Heliche für sein Gartenhaus an der Pradostraße doch einen solchen Saal gemalt, wo die besten Stücke Raphaels, Tizians', van Dycks, Rubens' und Velazquez', von denen man Vorbilder bekommen konnte, nebst den Goldrahmen und den Tapeten imitiert waren. Diese Arbeit stand unter der Leitung der obengenannten Carreño und Rizi, und der Marques bat Colonna ihnen dabei zu helfen[1]. Als Scherz in einem Landhaus kann man dergleichen einem reichen Sonderling zu gute halten.

Später malten sie noch in der Einsiedelei S. Pablo in Buen Retiro einen Saal mit der Fabel des Narciß; und für den Marques ein zweites Gartenhaus bei S. Joachim. Metellis letzte Arbeit war die Kuppel der Kirche der Mercenarier, die er aber nur begann; im Hochsommer zog er sich ein hitziges Fieber zu, das ihn schnell dahinraffte (2. August 1660). Er starb während Velazquez selbst mit dem Tode kämpfte. Colonna vollendete die Kuppel und blieb noch bis zum Jahre 1662. —

[1] Dies Gartenhaus sah 1673 der Graf Harrach. „An den Mauern herum sind des Marques eigene Bilder von Titian, Raphael u. a. mit Ölfarbe kopiert, und die Rahmen schwarz und teils vergoldet auch kontrefait, so gar wohl steht, diese sind von unterschiedlichen Meistern gemalt, als Carafa und andere, so sich hier befanden.“ Tagebuch des Grafen Harrach, 4. März 1673.

SIEBENTES BUCH

DAS LETZTE JAHRZEHNT

AMTLICHE PFLICHTEN UND LEISTUNGEN

Auch diesmal zog Velazquez den Entschluß zum Aufbruch hin, er mochte sich sagen, daß es ein Abschied fürs Leben sei. Wiederholt waren Erinnerungen gekommen; in fünf Schreiben an den Gesandten, Herzog von Infantado, dringt Philipp auf die Rückkehr, zuerst am 17. Februar 1650, und noch am 27. Januar 1651; nicht ohne Anspielung auf das notorische Phlegma seines Malers. Zuletzt notifizierte der Sekretär, D. Fernando Ruiz de Contreras, den strikten Befehl des Königs: keine Minute solle er die Abreise verschieben. Er dachte über Frankreich zu reisen, hatte sich auch bereits den Paß auf der Gesandtschaft ausstellen lassen; jetzt hieß es, er solle den Seeweg nehmen, der Beschleunigung wegen.

Die Fahrt von Genua nach Barcelona war stürmisch. Im Juni 1651 lief das Schiff im Hafen der catalonischen Hauptstadt ein. In Madrid stellte er sich zuerst dem Könige vor, der seinem Vergnügen über die Rückkehr und die neuen Bilder in einem gerade auszufertigenden Brief an D. Luis de Haro Ausdruck gab: „Der Herr Velazquez ist angekommen und hat einige Gemälde mitgebracht". Am 29. November wurde ihm sein Gehalt als Kammermaler und Inspektor des achteckigen Saals für die Jahre der Abwesenheit ausgezahlt.

Neun Jahre stand er nun noch seinem königlichen Gönner zur Seite, in engeren Beziehungen denn je, geehrt, vielbeschäftigt, geliebt sogar. Seine letzte dienstliche Arbeit war die Organisation der königlichen Pyrenäenreise zur Vermählung der ältesten Tochter Philipps. Merkwürdiges Zusammentreffen: seine Einführung am Hofe fiel ungefähr gleichzeitig mit der Wiederentfachung des Kriegs; und jetzt, nachdem er noch Zeuge gewesen war der Besiegelung des Friedensschlusses mit Frankreich, war sein Leben am Ziele. Während dieser siebenunddreißig Jahre ununterbrochener, erschöpfender Kriege, wachsender Teuerung politischer und militärischer Kapazitäten, immer bedrohlicher werdender Finanznot, hat er, am Herde all dieses Unheils, seine Kunst gepflegt; wie ein Baum, der seine Wurzeln an sturmumtobter Klippe in Steingerölle versenkt.

In dies letzte Jahrzehnt nun, nach vollendetem einundfünfzigsten, fallen die Werke, in denen er Künstler und Laien am meisten berückt. Aber ihm wurde nun auch zuteil, was Menschen seines Standes und seiner Erziehung beglückt: ehrenvolle Hofämter, ein Ritterkreuz. Freilich, während sonst der den idealen Mächten Dienende mit den Jahren störende und aufreibende Nebenbeschäftigungen abzuwälzen trachtet, hat er sie sich nun erst aufgeladen; eigentlich nur Mußestunden blieben ihm für seine Kunst übrig. Aus den Werken würde man diese Verhältnisse wohl kaum erschließen: seine Malweise wird freilich noch abgekürzter, noch eiliger als bisher, aber niemand hat es verstanden wie er, aus der Not eine Tugend zu machen. Während er weniger als je sich selbst angehörte, schuf er Gemälde, in denen er am wenigsten andern gleicht. Sie umfassen noch einmal sein ganzes, mannigfaltiges Stoffgebiet: Mythologien, Nachklänge römischer Anregungen; groteske Figuren aus Palast und Stadt, christliche Bilder, königliche Personen, besonders die neu aufgegangenen Damengestirne: eine junge Königin, die während seiner Reise eingetroffen, ihr Töchterchen, das wenige Wochen nach seiner Heimkehr geboren ward. Alles aber erscheint wie Nebenprodukte, verglichen mit zwei Schöpfungen ohnegleichen.

DER SCHLOSSMARSCHALL

(Aposentador de palacio)

Nach dem Urteil von Spaniern seiner Zeit war Velazquez ein Edelmann ohne Tadel. Seit den Tagen des „majestätischen" Anton Mor wußte man sich in Madrid keines Cavaliers gleich ihm aus der Malerzunft zu erinnern. Bei seiner Bewerbung um das Ritterkreuz wurden viele Herren vom Hof und aus der Kollegenschaft aufgefordert, sich hierüber auszusprechen. Ein Maler, Burgos Mantilla, der ihn seit vierunddreißig Jahren kennt, bemerkt, er unterscheide sich erheblich von den übrigen aus der „Fakultät" durch mehr comme il faut und feierliches Wesen (mayor punto y gravedad.) Der Grefier Fuensalida, der über ein Menschenalter mit ihm verkehrte, rühmt als unbestritten: Benehmen und Würde (decente y autorizado). Drei Zeugen, die Maler Alonso Cano, Pedro de la Torre und der Portugiese Francisco de Meneses erklären fast mit denselben Worten, er sei stets mit der Eleganz und Haltung (lucimiento oder lustre, y porte) des Edelmanns aufgetreten[1]. Francisco Gutierrez Cabella endlich nennt ihn „einen

[1] Revista Europea 1874, II. passim.

der herrlichsten (primorosos) Männer seiner Zeit". Lauter unübersetzbare Worte für spezifisch spanische Begriffe, hier freilich gewählt für den Zweck: ihn zum Ordensritter qualifiziert erscheinen zu lassen. Bei einem Künstler seines Ranges dünken sie uns kaum wesentlich. Eine Illustration dazu ist sein Bildnis in den Uffizien, das dem Cicerone „fast etwas gesucht nobel" vorkam.

Velazquez, Sproß eines alten portugiesischen Hauses, der einst im Beginn seiner Laufbahn eher bedacht gewesen war, bei Hofe festen Fuß zu fassen, als die Künstlertour nach Italien zu machen, teilte natürlich die Wertbegriffe seiner Klasse. Die kleinen Nebenämter eines ugier, eines ayuda de cámara, waren ihm schwerlich gleichgiltig; er stand in der Reihe derer, die sich auf der breiten Leiter der Hofchargen emporarbeiteten. Bekannt ist, daß leider solche Ämter längst das höchste, ja einzige Ziel vornehmen Ehrgeizes geworden waren. Der immer tiefer in eitlen Müßiggang versinkende Adel Castiliens machte sich bereits nicht mehr viel aus den Kommandos, die ihn der Bequemlichkeit und den Lüsten Madrids entzogen. „Das einzige Amt, sagt Gramon, von dem ich bemerkt habe, daß die Granden etwas Wert darauf legen, ist das des gentilhombre de cámara en ejercicio, weil sie bei Tafel, beim An- und Auskleiden während des Wochendienstes das Privileg genießen, Seine Majestät zu sehen."

Velazquez kam nun von Rom zurück, hatte Ehre eingelegt im Vatikan und in der Künstlerrepublik. Aber jetzt als ihn die Mauern des Alcazar umfingen, erwachte auch wieder der Ehrgeiz des Hofschranzen. In den Perspektiven seiner Corridore und Zimmerfluchten verschwand das menschlich Große zu nichts, hier war der hohle Pomp, den die Nachwelt belächelt, Lebenszweck. Und nun, auf der Höhe des Könnens, wo er Werke hätte schaffen können, nach denen man noch nach Jahrhunderten pilgern würde, bewirbt er sich um die Stelle des Schloßmarschalls!

Schon vordem hatte er an den Beratungen über Aufstellung und Umstellung von Gemälden und Statuen, über Ausstattung der Palastzimmer und Neubauten teilgenommen; das sind Dinge wo man einen Maler nicht entbehren kann. So lange er aber dienstlich nicht mitzureden hatte, mag ihm seine Einmischung, gegenüber nicht sachverständigen Vorgesetzten, oft Verlegenheiten bereitet haben. Er wünschte diese ihm liebgewordene Tätigkeit mit amtlicher Auktorität auszuüben. Vor Jahren hatte ihn der König zum Direktorialassistenten seiner außerordentlichen Bauten (1643) und zum Inspektor des Baus der Tribuna ernannt (1647). Jetzt nun eröffnet sich die Aussicht auf ein Hofamt, das ihm jene Autorität in dem für ihn überhaupt erreichbaren Umfang geben

konnte. Das schlimme war freilich, daß er eine Menge kleinlicher Geschäfte mit in Kauf nehmen mußte, die ihm Zeit und Stimmung für besseres raubten. Und dadurch unterschied sich diese Stelle von früheren, bei denen mehr die Absicht gewesen war, sein Einkommen und sein Ansehen bei Hof zu verbessern.

Die Stelle des Palastmarschalls des Königs wurde ein Jahr nach seiner Rückkehr aus Italien erledigt. Der Posten, obwohl kein Amt des hohen Adels, galt für sehr ehrenvoll[1]. Velazquez beschloß sich zu bewerben, gewiß mit stillschweigender Zustimmung, wo nicht auf Suggestion des Königs. Er begründet das Gesuch u. a. damit, daß dies Amt zu seiner Eigentümlichkeit, Neigung (genio) und Beschäftigung passe. Der Gehalt betrug dreitausend Dukaten. Seine Amtswohnung befand sich in der Casa del Tesoro.

Das Amt des aposentador (italienisch foriere maggiore, Hofmarschall) gehörte im Haushalt der castilischen Könige zum Ressort des Mayordomo, des Chefs des Palasts. Der Venezianer Vincenzo Quirini in seiner Relation von 1505 führt drei Aposentadori maggiori auf, welche die Befugnis haben, allen die dem Hofe folgen, nach Ermessen Quartier zu geben; sie haben zehn aposentadori (oder camerini di corte) unter sich. Das hier in Frage stehende Amt des Aposentador mayor de palacio de S. M. oder Schloßmarschalls des Königs (denn auch die Königin und die Infanten hatten ihre Hausmarschälle) ist wohl zu unterscheiden von dem hohen Hofamt des Aposentador mayor schlechthin oder Oberhofmarschalls; beide aber hatten am spanischen Hof eine besondere Bedeutung. Dieses durch den Umstand, daß dem Könige das zweite Geschoß eines jeden Hauses seiner Hauptstadt gehörte; der Oberhofmarschall verlieh allen Hofbeamten und fremden Gesandten ihre Wohnung nach seinem Belieben, mit Ausnahme der Minister und Räte, wo er bloß Vorschlagsrecht hatte. Er hatte also Gelegenheit, Gunst und Kälte fühlbar zu machen.

Dem Palastmarschall war das Innere der königlichen Wohnung unterstellt; jenes Teils des Alcazar also, der um den zweiten Hof lag; und die Organisation der königlichen Reisen. Nach Gil Gonzalez Dávila und offiziellen Dokumenten[2] mußte er allezeit im Mantel, ohne Hut und Degen in des Königs Wohnung gegenwärtig sein, deren Türen und Fenster er öffnet. Zu seiner Kompetenz gehörte vor allem die Einrichtung (composicion), die Ordnung und Ausschmückung (el aliño y adorno) des Palasts, Reinigung

---

[1] Jusepe Martinez nennt ihn carga de mucha importancia y honor. Discursos 119.

[2] Gil Gonzalez d'Avila, Teatro de las grandezas de Madrid. 1623. p. 332. Rodriguez Villa, Etiquetes de la casa de Austria. Madrid s. a. 45f. (1876).



Carlo Maratta: Bildnis des Papstes Clemens des Neunten. Petersburg, Ermitage.



Antonis Mor:
Bildnis des Herzogs Ferdinand von Alba. New York, Hispanic Society.

und Heizung einbegriffen. Der Schlüssel den er im Gürtel trug (llave de furiera) öffnete sämtliche Türen; er überreichte im Namen des Königs den Kammerherrnschlüssel. Er wies den Palastdamen ihr Quartier an. Wenn der König öffentlich speiste, setzte er ihm den Stuhl hin, er hob die Tafel auf. Wurde dem Prinzen in Castilien und den übrigen Reichen der Huldigungseid geleistet, so hatte er auch dessen Stuhl aufzustellen, ebenso bei Audienzen von Cardinälen, bei Eidesleistungen der Vicekönige und Präsidenten. Er ordnete die Zurüstung der öffentlichen Feste; bei Maskeraden, Komödien, Turnieren und Bällen beriet er mit Seiner Majestät das Programm und wies den Personen des Hofs ihre Fenstersitze an. Auf Reisen (jornadas) hatte er die königlichen Personen und die Hausämter einzuquartieren; Praxis hierin wurde bei den Bewerbern vorausgesetzt. In einer Urkunde Alfons' des Weisen heißt es: der Aposentador erteilt des Königs Gefolge Quartier, schlichtet die Streitigkeiten zwischen Gästen und Hausbesitzern; am Tag vor der Ankunft steckt er ein Fähnlein aus als sein Zeichen, damit man wisse wo der König wohnen wird. Schon damals war sein Amt, bei einer so förmlichen Nation, nicht ohne Dornen. Erwägt man, daß Feste und Reisen einen großen Teil der Einkünfte verschlangen, so wird klar, daß der Palastmarschall auch in Finanzsachen kein Dilettant sein durfte. Man liest, daß in den Jahren 1654—1656 die bloßen Reisen des Hofs in Castilien über 400000 pezze gekostet hatten[1]. —

Die Bewerbungen um dieses Amt gingen an den Verwaltungsrat des Königlichen Hauses (bureo), sechs Herren unter Vorsitz des Mayordomo mayor. Nach dem Bericht (16. Februar 1652) hätte Velazquez wenig Aussicht gehabt. Nur einen Bewerber empfehlen sie einstimmig: Gaspar de Fuensalida, damals Chef des Wachszimmers (Cerería), seit 1627 im Amt, der älteste unter den jefes de los oficios. Er kannte unsern Maler seit seiner Ankunft in Madrid, und hat sich bei einer anderen Gelegenheit freundschaftlich über ihn ausgesprochen. Der Marques de Ariza nennt Velazquez gar nicht. Der nächstbegünstigte ist Francisco de Roxas, jahrelang Juwelenbewahrer des Kardinalinfanten und Hausmarschall des Prinzen; er ist später Velazquez' Nachfolger geworden. Dem Grafen Puñonrrostro zufolge hat er stets mit viel Redlichkeit, Pünktlichkeit und Zufriedenheit gedient. Mitbewerber sind Simon Rodriguez und Alonso Carbonel, einmal wird Joseph Nieto, Hausmarschall der Königin und Guardadamas genannt, den Velazquez im Gemälde der Meninas angebracht hat. Fünf der Herrn empfehlen ihn zwar, aber keiner an erster Stelle;

[1] Domenego Zane, Depesche vom 19. April 1656.

doch bestätigt der Graf von Ysinguien, der ihn an letzter Stelle aufführt, den auch von ihm selbst geltend gemachten Empfehlungsgrund, „daß er viele Jahre für Ausschmückung und Ordnung der Wohnung S. M. mit der Gewissenhaftigkeit und dem Erfolg (acierto) gewirkt habe, der S. M. bekannt sei".

Der König schrieb an den Rand: „Nombro á Velazquez" (Ich ernenne Velazquez).

Aus den Akten des Amtes im Palastarchiv geht nun hervor, daß Velazquez sich mit einer Reihe zum Teil recht niedriger Dinge zu befassen hatte, wobei er überdies bald den Erinnerungen und Befehlen vorgesetzter Hofbeamten nachzukommen, bald gegen Anklagen der untersten Dienerschaft sich zu verantworten hatte[1].

Auch die monatlichen Rechnungen sind erhalten; sie zerfallen in ordentliche und außerordentliche. Die ordentlichen Ausgaben bestanden in Zahlung der Gehalte der ihm unterstellten niedern Beamten, der Feger der Kammern, Höfe, Küchen, Gänge ($2^1/_2$ Realen täglich), des Anbläsers (sollinador) der Kamine, des Dreckkarrenführers (chirrionero); ferner der Gehalte ihrer Witwen u.a.; in Zahlungen der Holzfuhrleute, Ausgaben für die Kohlen der Wachen und Türhüter, für die Besen zum Abkehren der Möbel und Reinigung der Zimmer, für das Anzünden der Lampen, die Gläser und Dochte, für die Betten und Nachttöpfe und das Waschen der Tücher zum Abwischen dieser Möbel des königlichen retrete. Diese ordentlichen Ausgaben beliefen sich im ersten Monat seiner Amtsführung, dem März 1652 auf $101705^1/_2$ Maravedis (M. = $^1/_{136}$ Franc).

Die außerordentlichen Ausgaben waren viel beträchtlicher, sie betrugen in demselben Monat 690945 Maravedis. Das meiste kam auf die königlichen Reisen und Jagdausflüge; Palmen für den Palmsonntag u. dgl.

Der Mayordomo mayor, Graf von Montalban, wie es scheint sein Hauptquälgeist, sorgte dafür, daß er seiner neuen Würde nicht froh wurde. Das erste vorhandene Schriftstück (3. März 1653) bezieht sich auf die Reinlichkeit des Palasts. Danach hätte das Haus Seiner Majestät in diesem Punkt der Stadt Madrid (die eines europäischen Rufes genoß) wenig vorzuwerfen gehabt. Höfe, Hausflur (zaguan), Gänge waren voll Unrat, eine allerhöchste Nase hatte es beim täglichen Gang zur Frühmesse zu erfahren. Die dem Nachtdienst obliegenden Soldaten verunreinigten alle Korridore und den Gang hinter der Kapelle. Der Schloßmarschall entfernt infolge davon den bisherigen, nachlässigen guardamea

[1] Zum Teil mitgeteilt in den Documentos inéditos. Madrid 1870, S. 405ff. Im folgenden sind auch ungedruckte Dokumente des Archivs benutzt worden.

Vicuña und beruft einen Velasco, der seine Kräfte ausschließlich diesem Ruf zu widmen hat. Was die Wachen betrifft, so sollen die Korporale avisiert werden, und die Fähndriche (alferez) Strafen ansetzen.

Ein halbes Jahr später kommt von derselben Stelle eine Erinnerung. Das Kettentor (genannt von einer an Pfosten befestigten Sperrkette), durch das die Räte nach ihren Bureaus im Erdgeschoß gehn, führt auch zur Hofküche. Infolge davon treiben sich hier die Pferde und Maulesel der Schaffner (procuradores) und Wasserträger des Schenkamts und der Küche herum. Ihre Anwesenheit gibt Ärgernis, weil Mahlzeit und Becher Ihrer Majestät täglich an diesen Vierfüßlern vorbeigetragen werden muß. Zugleich ist aber eine Kompetenzüberschreitung zu rügen. Das Haus der Königin hat hier einen Neger als Türhüter eingesetzt, da doch für das Kettentor die dreizehn porteros de cadena des Königs da sind.

Auch die Gelder für den Wald von Holz, den der Palast im strengen Winter des Tafellands von Madrid verschlang, zahlte der Schloßmarschall. Von Mitte November bis zum 24. Mai wurden die Kamine geheizt. Die Holzfuhren wurden den Bauern von Colmenar, las Rosas, Galapagar, Fuencarral, Alcobendas u. a. täglich ausgezahlt, die arroba zu 28 Maravedis. Die Rechnungen für die außerordentlichen Ausgaben des ersten Monats seiner Amtsführung enthalten Zahlungen an diese Fuhrleute für elf Tage vom 8. bis 30. März; geliefert wurden 1481 arrobas (à 25 Pfund), und 40024 Maravedis oder 1177 Realen dafür verausgabt. Einmal beklagt er sich, daß nicht ein Real in der Kasse sei, um das Holz für die Kamine der königlichen Wohnung zu bezahlen.

Die Bühnen für das Hofpersonal bei den Stiergefechten auf der Plaza mayor (sie befanden sich vor der Bäckerei, panadería) kosteten für jede Vorstellung fünfhundert Realen.

Zur Winterszeit wurden im Palast Schilfmatten gelegt; diese hatte er zu verwahren, flicken und erneuern zu lassen. Am 8. März läßt der Majordomus auf des Palastmarschalls Rechnung und in seinem Namen dem Mattenflechter (esterero) Francisco Gonzalez 400 Realen auszahlen, damit er im Chor der Kirche von S. Gerónimo solche legen lasse, wo der König Sonntags hinkommen will. Am 27. Oktober 1653 befiehlt er, statt die schadhaften zu flicken, neue zu kaufen. Am 30. März 1654 handelt es sich um Ausbesserung und Erneuerung der königlichen Betttücher. Am 22. November 1655 macht er Zahlungen für Ausbesserung der zerrissenen Strohsäcke (gergones), auf denen die Wachen schlafen. Er unterschreibt Rechnungen von 18 Realen für zwei Ellen Barchent und ebensoviel Fries zur Reinigung der Tische,

Stühle, Türen, Fenster und Gemälde der königlichen Zimmer, und für die Palmenbesen zum Fegen der Fußböden und der Kapelle. Er zahlt dem Schlosser Pedro Sanchez am 27. März 1660 104 Realen für 150 Haken zum Aufhängen der Bilder. Er hat der niedern Dienerschaft der Küche, sowie gewisser Anstalten der Reinlichkeit und Bequemlichkeit, bei der großen Reise des Hofs an die Grenze ihren Reisezuschuß zu zahlen, z. B. den acht Küchenjungen und sechs galopines anderthalb Realen für Betten, zusammen 518 Realen, ebenso den sotoayudas oder mozos de la furriera, die aus fünf Auskehrern (barrenderos) und zwei mozos de retrete (Kabinettburschen) bestehn. Von diesen sieben ist er auch einmal beim König verklagt worden, wie er behauptet „ungerecht und ohne Grund", wei sie sich beeinträchtigt glaubten durch seine Einsetzung eines nicht vereidigten barrendero der königlichen Gemächer. Er hatte hierfür nämlich einen sachkundigen, zuverlässigen Zimmermann nötig. — Ein anderes Gesuch von Seiten der mozos de retrete an den König wurde dadurch veranlaßt, daß der Aposentador vor jener Abreise unterlassen hatte, ihnen die Kissen und Felleisen (zur Verpackung) für die allerhöchsten Bettschüsseln (sillitas) sowie ein neues Bettgestell zu liefern (ein Gegenstand von 6000 Realen), und sie an den Contralor verwiesen, der Schwierigkeiten machte. Hierbei muß man sich jedoch in die Zeit versetzen; bekannt ist, daß es z. B. an einem sehr großen Hofe ein eifersüchtig bewachtes Privileg war, S. M. auch auf diesem Thron zu umstehen, ein Privileg das Favoritinnen zu schätzen wußten. Am 17. September 1655 hat er über eine Klage der Witwen der Furiera zu berichten, die seit achtzehn Monaten nichts bekommen haben. Darauf wird ihm aufgegeben sie zu bezahlen von dem ersten besten was da sei (de lo primero que hubiere).

Am meisten Zeit verlor Velazquez wohl auf den periodischen Reisen des Hofs nach den Lustschlössern, zu den Cortes in den Provinzen und an den Kriegsschauplatz. Er machte diese Reisen zu Maultier. Was eine Tour in Spanien bedeutete, davon kann sich heute eine Vorstellung machen, wer etwa auf der Balkanhalbinsel gereist ist. „Man findet, sagt Sagredo, nichts als ein Dach über dem nackten Boden." Speisekammer, Küche, Betten, Stühle und Tische, Bedienung muß man mitnehmen; keine Flüsse und Kanäle gab es zum Transport; die Straßen waren in völlig vernachlässigtem Zustand, das Land glich oft meilenweit einer Wüste[1]. Im Winter bleiben die Wagen oft die Nacht über im Schnee stekken. Man lese die Klagen der fremden Gesandten, denen die stärksten Ausdrücke für die überstandenen Strapazen kaum genügen.

[1] Niccolò Sagredo, Depesche vom 16. April 1641.

Sie kommen meist krank in Saragossa und Madrid an, und selbst Spanier bedürfen einiger Tage Ruhe, ehe sie an Besuche und Geschäfte denken können. Giustiniani hatte fünfzig Tage im November und Dezember von Toulouse bis Madrid gebraucht, er starb bald nach seiner Ankunft (3. Februar 1660). Keine Privatbörse, sagt ein Venezianer, ist im Stande dem Könige in die Campagne zu folgen. Kein Stück des Lebensunterhalts das nicht drei bis viermal soviel kostet als in Italien. Die bloße Reise nach Madrid verschlingt die Provision eines Jahres (1624).

„Wer seine Geduld üben will, sagt jener Venezianer, der komme hierher; er wird mehr Förderung finden, als im Orden des hl. Franciscus.“

Das schlimmste für einen Künstler dünken uns die unaufhörlichen, aufreibenden Verdrießlichkeiten, die mit der finanziellen Zerrüttung der Hofhaltung zusammenhingen. Wie oft versiegt das Geld in den Kassen, da werden die Gehaltszahlungen eingestellt, die kleinen Leute versagen Lieferungen und Arbeiten; man friert in den königlichen Gemächern, die Hofdamen müssen, um nicht zu fasten, ihr Essen aus der Stadt holen lassen, man geht in abgetragenen Anzügen. Flickschneider müssen am Hof S. Katholischen Majestät ein blühendes Gewerbe gewesen sein. Die Folge waren Schulden; einmal beklagt er sich, daß ihm 60000 Realen Jahrgehalt, davon 30000 bloß für 1653, nicht ausgezahlt seien. Diese Art Sorgen möchte man sich als chronischen Druck auf den Gemütszustand des Maler-Hofmarschalls vorstellen. Man darf jedoch den Leichtsinn des Spaniers in finanziellen Dingen nicht vergessen. Bei dem Tode des Velazquez ergab sich, daß er seinen Fond um eine erhebliche Summe überschritten hatte: das Palastmarschallamt war mit einer Schuld von 1220770 Maravedis (35905 Realen oder 3264 Dukaten) belastet. Infolge davon wurde über des Malers Nachlaß der gerichtliche Verschluß verhängt. Nach den geschilderten Zuständen weiß man, wie das zu beurteilen ist. Im Lauf der fünf Jahre dauernden Untersuchung stellte sich heraus, daß auch er sehr hohe Forderungen an den Fiskus hatte; und das Urteil lautete dahin, daß die Hälfte der Schulden durch sein persönliches Guthaben als getilgt angesehen werden solle, die andere Hälfte mußte freilich der Schwiegersohn und Testamentsvollstrecker Juan Bautista del Mazo, Vater vieler Kinder, ersetzen (3. März 1665). Dann erst wurde die Sequestrierung aufgehoben (11. April 1666).

Palomino bemerkt, dies Amt nehme einen Mann ganz in Anspruch und spricht sich mit einer Schärfe und Freimütigkeit aus, die er wohl unter der alten Dynastie nicht gewagt hätte (Museo II, 340f..)

„Eine große Ehre war es für Velazquez; dennoch hat es nicht an Stimmen gefehlt, die eine Behandlung dieser Sache nach höhern Gesichtspunkten für passend erachteten. Belohnung von Künstlern ist wohl zu unterscheiden von der anderer Verdienste. Bei Leuten ohne bestimmte Tätigkeit wird durch Übertragung eines solchen Amts ihr Verdienst erhöht; bei Künstlern bedeutet es vielmehr: sie durch die Belohnung um ihr Verdienst betrügen. Gründet sich das Verdienst auf die Ausübung ihrer Kunst, wie kann dies Verdienst erhalten bleiben, wenn die Möglichkeit genommen wird sie auszuüben? Deshalb sollten Belohnungen der Künstler nur in Ehre und Geld bestehen. In Ehre, als Sporn und Anerkennung ihrer Leistungen, in Geld, weil es ihnen Muße verschafft, blos um des Nachruhms willen, durch ihre Studien verborgene Schönheiten der Kunst hervorzulocken. Das sind also Belohnungen, durch die der Künstlergröße Anerkennung und Ansehn zu teil werden kann. — Das Schaffen, sagt er anderswo (a. a. O. 108), ist weit das größte Glück des Künstlers, und mit dem Gewinn, ja selbst dem Ruhm und dem befriedigten Selbstgefühl nicht zu vergleichen. — Allein die Ausübung der Kunst unterbrechen, selbst durch ein Ehrenamt, das ist eine Belohnung, die wie eine verkleidete Strafe aussieht. Wer gefehlt hat, wird vom Amte suspendiert. Was nun für diesen eine Züchtigung ist, wie kann es für den andern eine Belohnung sein? Freilich, das köstlichste bei solchen Ehren ist, Seiner Majestät zu dienen. Nun, dann mögen sie dienen in der Sphäre, durch die sie zur Gnade des Souveräns emporgestiegen sind, und nicht auf Wegen, die ihrem Genius fremd sind. Sonst verscherzen sie mit all ihren Diensten den eigenartigen Wert des Dienstes wie des Verdienstes. Für Hofämter ist abgesehen von der Routine jedes gewöhnliche Talent geeignet, für höhere Geschicklichkeiten keineswegs. Die Natur selbst lehrt, wieviel es kostet bedeutende Geister über die Menge emporzuheben, wo die meisten am Fuß des Berges zurückbleiben. Viele werden sich finden, die es dem größten Künstler im Hofdienst gleich, ja zuvortun; aber für Originalwerke finden sich wenige, oft niemand. Und deshalb soll man einen Mann allemal gebrauchen darin wo er einzig, und nicht darin wo er nicht mehr als gewöhnlich ist.“

Palomino vergißt hierbei nur, daß Velazquez sich um das Amt beworben hat, es sogar seinem „Genius“ zusagend genannt. Der Tadel traf also eigentlich diesen. Er zahlte hier der Standeseitelkeit seinen Zoll[1].

[1] Qui ne sait être un Erasme doit penser à être évêque; mais quel besoin a Bénigne d'être cardinal? La Bruyère, Du mérite personnel.

Um in die Nähe des Königs zu kommen, dazu hatte er es wohl kaum nötig. Er wurde oft stundenlang vertraulichen Zwiegesprächs über wichtige (arduos) Dinge, nach Entfernung der Höflinge gewürdigt. Und das gab ihm Ansehn. Als einst das „Söhnchen eines großen Herrn“ ihm wegen einer amtlichen Erinnerung unhöflich begegnet war, belehrte es der Vater: „Mit einem Mann, den der König so hoch schätzt, und der ganze Stunden der Unterhaltung mit Seiner Majestät hat, erlaubst du dir eine solche Unart? Geh, und ohne ihm volle Genugtuung geleistet und dich seiner Freundschaft versichert zu haben, komm mir nicht wieder vor die Augen.“

Palomino scheint auch zu wissen, daß der König ihm noch höhere Ehren als die des Schloßmarschallamts und selbst des Ritterkreuzes bestimmt hatte (Museo p. 341, 350).

GALERIEVERWALTUNG

„Velazquez' Sorge, sagt der Prior Francisco de los Santos (1681) in seiner Beschreibung des Escorial[1], ist es zu verdanken, daß der königliche Palast, was Ausstattung mit Gemälden betrifft, einer der größten unter den Monarchenpalästen der Welt geworden ist.“ Schon vor jener Ernennung hatte er die öfteren Veränderungen des Wandschmucks geleitet. Der alte Alcazar, wie er im Jahre 1660 und bis zu seinem Untergang aussah, war ein Denkmal seiner langjährigen Tätigkeit. Die Inventare des Palastarchivs geben Aufschluß über die Aufstellungen in den Anfängen und am Ende der Regierung Philipps IV. Das von 1636 zeigt noch einen Teil der Gemächer in dem Zustand wie sie Philipp III hinterlassen hatte, nebst den bereits begonnenen, deutlich erkennbaren Umgestaltungen; das von 1666, ergänzt aus dem von 1686, enthält das Endergebnis des fünfundvierzigjährigen Waltens des kunstliebenden Monarchen. Wenig war am Platz geblieben; was zu Philipps II Zeit im Schatzhaus, in der Guardaropa verwahrt wurde, hielt jetzt seinen Einzug in den von diesem geplanten aber erst unter Philipp III neu hergestellten und erweiterten Südflügel. Manche Klassen von Bildern waren fast ganz verschwunden; die Mehrzahl der künstlerisch wertvollen Stücke ist erst jetzt hinzugekommen. Tizian und die Venezianer wurden noch bedeutend vermehrt; fast ganz neu hinzu kamen Rubens (mit 62 Stücken)

---

[1] Diego Velazquez ... à quien su Magestad honró mucho por sus prendas, y lealtad con que le sirvió, y por el cuydado que puso en que su Real Palacio fuesse, como es en materia de los adornos de la pintura, de los mayores que ay entre los Monarches del Mundo. Descripcion de S. Lorenzo 1681. S. 67.

und van Dyck (19), Brueghel (38), Snyders (26), ferner Spagnoletto, Guido (12); die Zahl der Spanier ist klein. Das Inventar von 1686 nennt 614 Originale, 210 Kopien; mehr Originale, bemerkt der Verfasser, Bernardo Ochoa, als irgendein Souverän sich rühmen konnte zu besitzen.

Die Verwaltungstätigkeit bestand zum Teil auch in Ankäufen. Velazquez galt bei solchen wohl als der erste Sachverständige. Er wurde auch von italienischen Diplomaten konsultiert; der modenesische Gesandte Guidi vertraut sich ihm bei einem Handel um vierzehn Jagdstücke des Paul de Vos aus dem Nachlaß des Herzogs von Aerschot ganz an (conforme al suo giudicio, e parere mi governarò, 26. November 1641).

Schon in den zwanziger Jahren ließ der König Umbauten im Schloß vornehmen. Sie betrafen: den großen Saal über dem Haupttor an der Südseite, später Spiegelsaal genannt, an ihn schloß sich dann der achteckige Saal. Ferner wurden im Erdgeschoß neue Wohngemächer geschaffen. Diese Räume waren bisher wie meist in diesen festungsartigen Adelshäusern und Palästen dunkel, fast fensterlos und unbewohnbar gewesen. Der Mangel tiefgelegener Zimmer nach Norden vertrieb den Hof in den heißen Monaten aus Palast und Hauptstadt. Jetzt nun wurden unter Leitung des Baumeisters Juan Gomez de Mora unter dem alten Sommerquartier kühne Durchbrechungen der Grundmauern, Unterfangungen durch Bogen vorgenommen, und eine Reihe kühler gewölbter Räume geschaffen, die Bóvedas.

Diese „Gewölbe“ schlossen sich an die bereits von Philipp II angelegten „Tiziangewölbe“, nach dem Kaisergarten zu. Sie waren zum Teil recht klein (piezas pequeñas) und öffneten sich nur durch ein Balkonfenster oder eine Tür nach dem Palastplatz oder den Gärten an der Ost- und Nordseite. Hier speiste der König in der Zeit der großen Hitze, oder sah Aufführungen zu, z. B. Tierkämpfen für den engsten Kreis, in dem kleinen Amphitheater unter der Nordgalerie. Die Ausstattung bestand in Bildnissen des Hauses und berühmter Personen, die aus den für die Meisterwerke der Kunst umgeschaffenen Sälen des Hauptgeschosses hierhergebracht wurden.

Auch die Wohnräume des cuarto bajo de verano (der Sommerresidenz) wurden ganz neu eingerichtet und mit einer höheren Ansprüchen gemäßen Auswahl von Gemälden angefüllt. Und hier ist es zum erstenmale Rubens, der uns überall begegnet: er war für Philipp IV dasselbe, was Tizian für seinen Großvater. Folgende Aufstellungen scheinen die bemerkenswertesten im Inventar von 1636.

Im großen Speisesaal (gran comedor) hing sein erstes und größtes Stück das in den Palast kam: die Anbetung der Könige, welche der unglückliche D. Rodrigo Calderon besessen hatte.

Im Saal für die Abendmahlzeit herrschte er mit Snyders und Brueghel durchaus; hierher ließ der König die 25, kürzlich aus Brüssel der Königin Isabella geschickten Stücke bringen, die bisher in der Torre nueva aufgehängt waren, darunter die Dianenjagd und die Ceres, Szenen aus dem Landleben seiner Tante in Brüssel; hier atmete man ganz flandrische Luft.

Die Bilder wurden überall für diese Zimmer zusammengesucht, z. B. aus dem was im Pardoschloß nach dem großen Brande gerettet worden war; die Großen beeiferten sich S. M. zu beschenken: die köstlichen „fünf Sinne" von Brueghel und Rubens schenkte für das Lesezimmer Medina de las Torres; einige Snyders, darunter das Vogelkonzert, Leganés; D. Luis de Haro meist landschaftliche Stücke. Der Bologneser Virgilio Malvezzi verehrte ein eigenhändiges Bildchen der hl. Familie in Elfenbeinrahmen.

Im Geschäftszimmer (Pieza en que S. M. negocia) ließ sich der König Bildnisse von Tizian zusammenstellen: Karl V in der Rüstung mit bloßem Degen, dessen Hofzwerg Stanislaus, Philipp II in schwarz als Bräutigam der englischen Maria, ein Doge, jene Bildnisse des Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen von Sachsen und das verlorengegangene des Landgrafen Philipp des Großmütigen von Hessen, die Venezianerin mit dem Palmenfächer.

Im Schlafzimmer umgab er sich mit Bildern der großen Ahnen: hier war die Begegnung Rudolfs von Habsburg mit dem Priester von Rubens, der christliche Glaube unter Spaniens Schirm von Tizian (aus dem Pardo), das Kaiserpaar ebendaher, seine Tante Isabella, die Königin Isabella, die blutige Maria von Mor, sein Vater in einer Allegorie von Justus Tiles, er selbst und sein Bruder in jugendlichem Alter. Werke, bestimmt den erhabenen Beruf des Hauses zu vergegenwärtigen. Daß man indeß noch andere Götter neben jenen hatte, verriet der Bacchus des Velazquez.

Auch in dem Oratorium taucht Rubens auf, von ihm war die Concepcion über dem Altar, ein Geschenk des Leganés. —

In den dreißiger Jahren nahm die Ausstattung von Buen Retiro alle künstlerischen Kräfte in Anspruch. Dann kam die Torre im Pardo, das meiste was Rubens lieferte verschlingend. Endlich, bei Gelegenheit der Vollendung des Pantheon im Escorial, erschien es königliche Pflicht, des seit dem Tode des Gründers

sich selbst überlassenen „Weltwunders“ wieder zu gedenken, und was man von kostbaren kirchlichen Bildern italienischer Schule bekommen hatte, nun dorthin zu bringen (1656). Von da an nahm die Sakristei von S. Lorenzo unter allen Gemäldesälen des Königs von Spanien den ersten Rang ein.

Infolge davon ist von den Werken des ersten Malers Spaniens nicht mehr viel in dem Schlosse aufgestellt worden, obwohl er dort fast alle gemalt hat. Zwar hat das Inventar von 1668 nicht weniger als 43 Velazquez, allein es sind darunter viele Unbedeutendheiten, z. B. Hirschgeweihe; vier Pferdestücke, Paare, darunter zwei blos skizzierte mit Kavalieren, Pendants zu vier Darstellungen gleichen Inhalts von Ribera. Alle Reiterbildnisse der dreißiger Jahre, die Übergabe von Breda, die Vulkanschmiede, der Wasserträger, die fünf großen Truhanesfiguren u. a. wanderten in den Palast von Buen Retiro.

Von den damals im Süden des Reichs blühenden Andalusiern, deren die Nachwelt fast allein sich erinnert, wenn von spanischer Schule die Rede ist, war wenig am Hof bekannt geworden. Die Namen Zurbaran und Murillo kommen in den Inventaren des Alcazars Philipps IV nicht vor. Nur Spagnoletto scheint sich sofort sein Herz erobert zu haben, 36 Stück zählte man zuletzt und fünf befanden sich in seinem Schlaf- und Sterbezimmer. Er fand offenbar mehr Geschmack an interessanten und üppigen „Fabeln“ als an jener religiösen Malerei, in der damals die spanische Kunst unverwelkliche Kränze errang.

In bezug auf Tizian behauptete der Alcazar sein Privileg; von diesem größten unter den Malern, die auf Spaniens Schlösser ihren Glanz geworfen, hatte man den Takt, alles mit Ausnahme einiger Kirchenbilder dem Schlosse Carls V zu belassen. Philipp IV war so glücklich, das Erbe seines Großvaters in den „Bóvedas de Ticiano“ mit den alles noch überstrahlenden Jugendbildern, den beiden ferraresischen Mythologien des Fürsten Ludovisi zu vermehren; er stellte den ererbten Tiziangemächern ein neues, einen Bildnissaal an die Seite. Zu diesem wurde die große Südgalerie, auch Galerie der Königin genannt, umgewandelt. Sie lag über Kaisergarten und Tiziangewölben[1]. Noch 1636 zeigt dieser Raum die Ausstattung in dem veralteten Kuriositätengeschmack des sechzehnten Jahrhunderts. 1665 ist er völlig um-

---

[1] Cerca della [la galeria de Mediodia] está un jardin adornado de fuentes, y estatuas de Emperadores Romanos, y la del gran Carlos Quinto. En el ay unas quadras, acompañadas de pinturas a diferentes fabulas, de mano del gran Ticiano, y mesas de jaspes de diferentes colores. Gil Conçalez Davila a. a. O. 1623. p. 310.

geschaffen; dort sind die elf Imperatoren aus der Galerie von Mantua, in Carls I Versteigerung erworben; Carl V mit der irischen Dogge, die Kaiserin Isabella, Kaiser Ferdinand, Philipp II im Harnisch, die Herzogin von Alba, D^a. Maria de Mendoza, Gattin des Sekretärs de los Cobos, Herzog Alphons von Ferrara, der Herzog von Urbino, die Hand auf einer Kanone, der Landgraf, die hl. Margaretha, das Mädchen im Pelz, endlich Tizians eignes Bildnis, zusammen 35 Stücke. Sie waren umgeben von einer homogenen Gesellschaft anderer großen Venezianer.

Und damit waren die Vorräte noch nicht erschöpft. In dem Gang, der aus diesem Saal nach der Tribuna führte (pasillo de la Madonna), waren neben Correggios Christus in Gethsemane (auf 4000 Dukaten geschätzt) und einer heiligen Familie, Tizians Salome u. a., nebst zehn Bildnissen Tintorettos.

Das Inventar von 1686 weist 79 Originale Tizians auf und 28 Kopien, 43 Tintorettos, 29 Paolos und 26 Bassanos. Die Zahl der seitdem außer Land gekommenen oder verschollenen Tizians mag nahezu sechzig betragen. Zu ihnen gehören: die Ruhe auf der Flucht mit der hl. Katharina, und der Zinsgroschen (National Gallery); von dem Noli me tangere ist ein Fragment im Prado. Von Mythologien: die zwei Dianenbäder, Europa, Venus mit dem Spiegel, eine Bacchusfigur, die vier Tartarusfiguren: Prometheus und Sisyphus, Tantalus und Ixion; Perseus und Andromeda, Orpheus, Tarquin und Lucrezia. Von Bildnissen: die elf Cäsaren, Papst Alexander VI mit dem Admiral Pesaro, Carl V im Harnisch, derselbe mit der Kaiserin auf einem Bilde, König Ludwig von Ungarn, D^a. Maria Henriquez, Herzogin von Alba, der Sekretär Francisco de los Cobos und seine Frau, der Kurfürst von Sachsen im Pelzmantel, der Landgraf von Hessen, Francesco Sforza, der Herzog von Urbino die Hand auf einer Kanone, der Doge Gritti, der „englische Maler Juan Albin“ (Hans Holbein?), der Zwerg Stanislaus[1].

Der Spiegelsaal war von Anfang bestimmt eine Auswahl von Meisterwerken zu vereinigen; bis zuletzt wurde die Zusammenstellung veredelt und bereichert: Größen wie Carducho und Caxesi, anfangs noch neben den Venezianern stehend, sind entfernt worden. Auf Gleichartigkeit der Stoffe wurde gesehn: große Reiterbilder und Mythologien. Hierher wurde aus Schloß Pardo Tizians Carl V bei Mühlberg geholt, Philipp II mit dem Kinde Diego (1574), daneben hing Velazquez' Philipp III und die Moriscos, Rubens' untergegangenes Reiterbild des regierenden Kö-

[1] Eine vollständige Zusammenstellung wurde versucht im Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen 1889.

nigs, der Infant Ferdinand in Halbfigur von van Dyck, die Schlacht bei Nördlingen.

Noch interessanter war die mythologische Abteilung: wohl nirgends hat man so verschiedenartige Geister wie Tizian, Tintoretto und Paolo, Rubens und van Dyck, Velazquez, Ribera und Artemisia Gentileschi in ihrer Behandlung der klassischen Stoffe vergleichen können. Spagnolettos verloren gegangene Jael und Delila scheinen seine ersten Stücke gewesen zu sein, die in den Palast kamen.

Im Atelier der Kammermaler war noch 1694 eine Skizze des Salon dorado von Velazquez' Hand[1].

DIE VOLLENDUNG DES ESCORIAL

Im März des Jahres 1654 wurden Hof und Provinz durch eine Feier ungewöhnlicher Art in Bewegung gesetzt: die Einweihung der Gruftkirche des Escorial, die Überführung der königlichen Vorfahren in dieses „Pantheon".

Die Errichtung eines solchen Mausoleums war eine der wesentlichen, eigentlich die älteste Bestimmung des Riesenbaus Philipp II. Carl V hatte letztwillig seine und der Kaiserin Leichen in eine gemeinsame Grabstätte des Hauses zu bestatten verfügt. Und allein diese Gruftkirche war bei dem Tode des Erbauers noch unvollendet und blieb so ein halbes Jahrhundert.

Philipp II hatte schon im Jahre 1594 die Reste aller verstorbenen Glieder seiner Familie, von der unseligen Johanna an, nach S. Lorenzo überführen und vorläufig in der alten Kirche beisetzen lassen. Zu ihrer letzten Ruhestätte war ein achteckiger Centralbau bestimmt, „nach dem Vorbild der Katakomben der alten Christen und ihres Märtyrkultus"; unter dem Hochaltar, in der Tiefe der Fundamente. Übelstände, die man weder vorausgesehn, noch zu bewältigen vermochte, verhinderten die Vollendung: doch drückt es die Denkweise des alten Königs aus, wenn er sagte: „Er habe Gott ein Haus gebaut, sein Sohn möge eins bauen, wenn er wolle, für seine Knochen und die seiner Eltern." Jedenfalls war die Kapelle „abgelegen, traurig, dunkel und schwer zugänglich". Er ließ deshalb zwischen ihr und dem Boden des Altarhauses eine zweite vorläufige Gruft in drei Stollen (callejones) wölben, wo die Särge bis zum Jahre 1654 blieben[2].

[1] Una mancha de Prospectiua del Salon Dorado de Palazio, por acauar, de vara y media de alto y dos y media de ancho, maltratada y sin marco, de mano de Velazquez. Documentos inéditos S. 439.

[2] José de Sigüenza, Historia de la Orden de S. Gerónimo, Libro II cap. 15. Francisco de los Santos, Descripcion del Escorial. Madrid 1657. S. 113ff.

Philipp III besann sich erst spät auf den Wunsch des Vaters. Der Cardinal Zapata hatte in Rom einen jungen päpstlichen Hofarchitekten kennen gelernt, den er bewog ihm nach Madrid zu folgen (1617). Gio. Battista Crescenzi wurde der Erbauer des Pantheon in seiner jungen Gestalt. Die Wände sollten, nach einer Vertiefung des Bodens um $5^1/_2$ Fuß, von Granit neu aufgemauert und mit Marmor, Jaspis und Bronze reich inkrustiert werden; er machte eine Reise nach Italien, um Fachleute dafür anzuwerben. Die Arbeit gedieh bis zur Kuppel; auch diese wurde im Anfang der Regierung Philipps IV geschlossen.

Da zeigte sich zwischen den Steinfugen eine Quelle, deren man nicht Herr werden konnte. Der Bau stand still; man wollte das Pantheon abbrechen, verlegen. Erst im Jahre 1645 gelang es der Findigkeit des dortigen Vicars, P. Fray Nicolas de Madrid, die Quelle abzulenken, durch ein Fenster in der Kirchenwand Licht nach den Lunetten zu leiten und eine bequeme Treppe zu konstruieren. Die noch fehlenden Ornamente der Kuppel wurden ebenfalls von zwei Brüdern des Hauses ausgeführt, und so war, zum Trost des Königs, die Frage des Pantheon endlich aus der Welt geschafft. Der Bruder Nicolas wurde dafür zum Prior und Bischof von Astorga gemacht. Das fünf Fuß hohe Kreuz über dem Altar war von schwarzem Marmor aus Biscaya; der bronzene Heiland daran ein Werk des Carraresen Pietro Tacca, das er 1616 Philipp III bei Übersendung seiner Reiterstatue geschenkt hatte.

Vor der Überführung wurden die Särge der Vorfahren geöffnet. Man fand die Leiche des Kaisers fast unverändert. Am 15. März kam der König und stieg ins Gewölbe hinab. Beim Anblick seines Urgroßvaters sagte er zu Haro: „Don Luis, honrado cuerpo", worauf jener erwiderte: „Sí señor, muy honrado". Der venezianische Gesandte Quirini, der die Mumie Carls V untersuchte, schreibt am 25. März: „Man erkennt sehr gut die Ähnlichkeit mit seinem Bildnisse. Er hatte einen ziemlich großen blonden Bart; der Körper war unter gewöhnlicher Größe, die Knochen dünn (minute), das Fleisch mager und vertrocknet (adusta); Nase und Lippen, Finger und Zehen entstellt von der Gicht, die auch die Toten nicht verschont; nach einem Jahrhundert sah man noch die Zeichen der erlittenen Schmerzen"[1].

In der Mitte der Basilica waren fünf Katafalke errichtet, ausgeschlagen mit goldgesticktem Sammet und Kronen darauf; in der ersten Reihe Philipp II und III, dann erhöht der Kaiser, endlich nach dem Altar zu die vier Königinnen, Elisabeth von

[1] Depesche vom 25. März, Frari.

Portugal und Margaretha von Österreich, Elisabeth von Bou bon und Anna von Österreich. Die Beisetzung der Urnen (b der des Kaisers legte Philipp IV selbst Hand an) geschah a 16. März 1654. —

Dieser Akt hatte auf den fünfzigjährigen Monarchen Ei druck gemacht. Die Vorstellung, daß auch er in nicht gar lang Frist eine Nische dieses Pantheon beziehen werde, das Wo seiner Hoftheologen, daß er dem Wunderwerk Philipps II er die Krone aufgesetzt habe[1], erweckte den Wunsch, in noc anderer Weise für S. Lorenzo el Real Sorge zu tragen. Er b schloß der Kirche einundvierzig ausgewählte Gemälde, die i den letzten Jahren, meist durch Geschenke, in seinen Besi gekommen, zu verehren. Gemälde der ersten italienischen Me ster: Raphael, Tizian, Paul Veronese und Tintoretto. Nich war geeigneter den Ruhm des Klosters zu erhöhen.

„Seine Majestät bemerkte (nach de los Santos Worten), da mehrere Räume, insonderheit die Sakristei, arm an Gemälde seien, und er schritt sofort zur Abhilfe, indem er eine Anza heiliger Bilder denen seines Palasts entnahm. Indem er sich vo ihnen trennt, gibt er ein neues und besonderes Zeugnis sein Liebe zu diesem heiligen Hause, und wie er, um es prachtvo auszustatten, nie sich bedenken werde (wenn es nötig ist), d von ihm bewohnte des wertvollsten zu berauben.“ Es dürft noch andere Beweggründe im Spiel gewesen sein.

Zu den vorzüglichsten dieser Gemälde gehörten die vie welche D. Luis de Haro bei der Versteigerung des Nachlass Carls I Stuart erworben hatte: die „Perle“ Raphaels (für d der Kommissär Major Edward Baß am 23. Oktober 1651 200 Pfund zahlte), die heilige Familie des Andrea del Sarto (Prad 334, £ 230), Paolos Hochzeit zu Kana (494) und Tintorett Fußwaschung (im Kapitelsaal des Escorial, £ 250).

Als das Parlament am 23. März 1648 die Inventarisierun und Veräußerung des Nachlasses des ermordeten Königs b schloß, hatte Spanien das Glück, einen Diplomaten in Lond zu besitzen, der sich von Anfang an mit den Parlamentarie auf besten Fuß zu stellen verstanden, D. Alonso de Cárdena „Der spanische Gesandte, heißt es in einem gleichzeitigen Tag buch[2], war der erste, der diese Sachen kaufte. Er hat von de Holzhändler Harison dergleichen bis zu £ 500 an Wert erworbe vom Schneider Murray und andern zwei Gemälde Tizians, ei Venus, Halbfigur, und die Juweliere für £ 50 [Wien Nr. 22

---

[1] Corona de esta maravilla, nennt Santos das Pantheon.

[2] Egerton manuscripts. British Museum. 1636.

Lotto genannt]. Ein Cardinal sitzend und zwei Alte hinter ihm, von Tintoretto, £ 800. Der Staat gab ihm die elf Kaiser Tizians, samt dem zwölften, gemalt von van Dyck. Diese kosteten den König hundert £ das Stück, und 12000 (?) sind ihm dafür geboten worden. [Nach Walpoles Anecdotes II, 116 kaufte sie D. Alonso für £ 1200.] Er besitzt die berühmte Venus des Tizian, für die dem Könige £ 2500 geboten wurden.“ [Die Venus mit dem Orgelspieler, Prado 420.]

Hierzu kommt noch das Bildnis Carls V mit dem großen Hunde, das Sir Balthasar Gerbier am 21. Juni 1651 für £ 150 erstand; Tizians Ruhe auf der Flucht (Prado 435), Palmas des jüngeren Bekehrung des Paulus (£ 100, Prado 272), David mit dem Haupte Goliaths (£ 100, Prado 271); das frühe Bild Tizians, der Admiral Pesaro vor Alexander VI (im Museum zu Antwerpen). Der florentinische Gesandte nennt noch eine „Porzia Romana“, d. h. Lucrezia. Diese sei mit zwei Madonnen und den zwölf Kaisern, zusammen fünfzehn Tizians, im September 1652 in Madrid angekommen[1].

Man mag sich vorstellen, daß Philipp IV, der nicht ohne Gefühl war, über diese Sachen des unglücklichen Fürsten, einst Gast des Palasts, seine eignen Gedanken hatte. Es war das Eigentum der rechtmäßigen Erben, das er hier bekam. Die Anhänger Carl Stuarts und seines Sohnes sprachen mit Bitterkeit von der Beeiferung der europäischen Fürsten, sich ihren Anteil an dieser Beute zu sichern. Durch den Verkauf außer Landes ging die Hoffnung späterer Restitution verloren. Im Hinblick auf diese hatten Freunde des Königs viele der wertvollsten Stücke an sich gebracht. In der Tat wird in den spanischen Berichten jeder Anteil Philipps IV an dem Geschäft ferngehalten. Haro hat sie auf eigne Hand gekauft; bei ihrer Ankunft in Madrid entdeckt man, daß sie wert sind dem König gezeigt zu werden, und Haro legt sie ihm zu Füßen. Daß man kein reines Gewissen hatte, geht auch aus einer Erzählung Sir Edward Hydes hervor, der mit dem 76jährigen Cottington als Gesandter Carls II in Madrid war, als das Schiff aus England in Coruña ankam. Im Januar

[1] Al Sig^r. Don Luigi d'Haro sono venuti, di Londra, 15 qaudri del Tiziano, comprati da S: Ecc^a: scudi 16.ma e sono li 12 Cesari, che giá furono delli Sig^ri: Duchi di Mantoua, due Madonne, et una Porzia Romana. Li 12. Cesari il Sig^r: Don Luigi d'Haro li donati à S. M^ta. et anno un poco patito e dicono, che uno è quasi guasto affatto, vi è la copia, di mano di Van Dich, che molto ben rimedia al male, et sono stati graditi dal Re, come meritano opere tanto insignie. Depesche des toskanischen Residenten vom 9. September 1652. Die zwölf Kaiser befanden sich bis zum Ende des Jahrhunderts in der Galeria de mediodia des Palasts. Eine Lucrezia war noch im Jahre 1772 in Buen Retiro.

1651 erhielten sie plötzlich ihre Pässe. Sie erfuhren später den wahren Grund: sie sollten nicht Zeugen sein, wie die Schätze ihres Königs ins Schloß zu Madrid geschleppt wurden. — Der Transport geschah auf achtzehn Maultieren[1].

Wir verstehen, was Philipp IV antrieb, von den englischen Gemälden die geeigneten aus seinem Palast zu entfernen; sie die in so erschütternder Weise an die Wechsel des Schicksals erinnerten, an jenen ernsten, zur Einprägung des „desengaño" bestimmten Ort zu versetzen.

Auch wird in der gleich nach der Aufstellung verfaßten Beschreibung des P. de los Santos Carl Stuarts und seines Schicksals gedacht, seine Liebe zu den Künsten gepriesen, und wie „bei seinem tragischen Tod die Sorge und Arbeit vieler Tage an einem in den Staub sank". Auch die spanischen Geber werden überall namhaft gemacht. —

Von D. Luis de Haro erhielt der König außerdem noch (abgesehn von jenen 28 Stücken des Paul Bril und Bassano für sein Lesezimmer am Garten der Priora): ein Ecce Homo von Paul Veronese, und die Gefangennehmung Christi von Luca Cambiaso. Dem Minister schlossen sich an vier Granden, sämtliche Vizekönige von Neapel. Die Reihe beginnt mit Monterey (seit 1635) und schließt mit dem Grafen von Castrillo (seit 1653). Grade um die Mitte der dreißiger hatte ja die Sammellust Philipps IV begonnen. Auch lesen wir in den Inventaren des Palasts wenig von Geschenken aus früherer Zeit; von Alba wird nur eine Ansicht Neapels mit dem Posilipp erwähnt; ein hl. Sebastian Tizians stammte von dem Vizekönige Grafen von Benavente. —

D. Emanuel de Guzman, Fonseca y Zúñiga Graf von Monterey, Präsident des Rats von Italien, war durch Länge der Geschäftspraxis die maßgebende Person in italienischen Fragen, obwohl ihn Camillo Guidi den Erzfeind dieser Nation nennt. Er war eine Null als Staatsmann, Regent und Feldherr; aber sein winziger Körper umschloß die Habgier, Prunk- und Genußsucht eines Sultans. Die hervorragenden Eigenschaften damaliger spanischer Gewalthaber waren in ihm am vollständigsten beisammen. Hochfahrend, „Verächter Aller", falsch, rachsüchtig, interessiert, ein Nörgeler, vermochte er selbst im Felde keinen Tag ohne seinen Stab von Komödianten und Courtisanen zu existieren. Die Beute, welche dieser unersättliche Verres aus Italien mitbrachte, war die umfangreichste die je am Molo zu Neapel eingeschifft worden ist, über zweitausend Ballen. Im Jahre 1633 sah der florentinische Gesandte zwölf Wagenladungen mit Gemälden in Madrid ein-

[1] Clarendon, History of the rebellion. VI, 457. Oxford 1826.



Juan Bautista del Mazo: Königin Marianna. Madrid, Prado.



Claudio Coello: König Karl der Zweite. Madrid, Prado.

fahren. Die Silbersachen, Tapisserien, Gemälde, Juwelen und die Millionen erlaubten ihm sein Haus auf einem Fuß zu führen, der das königliche in Schatten stellte. Er war es auch, der die ferraresischen Jugendwerke Tizians mitbrachte.

Von ihm kamen in den Escorial: Sebastian del Piombos kreuztragender Heiland (Prado 345); die Himmelfahrt Mariä von Annibal Carracci (75) und ein Tizian zugeschriebenes Ecce Homo (439). Das Meiste ließ er in sein Kloster zu Salamanca bringen, aus dem er selbst eine Art Escorial machen wollte.

Sein Nachfolger, D. Ramiro Felipe de Guzman, war ein armer Ritter als Olivares ans Ruder kam. Der Vetterschaft verdankte er die Verbindung mit dessen einziger Tochter und den Herzogtitel von Medina de las Torres. Man rühmte seine Redegewandtheit; sonst war er ein eitler, charakterloser, bequemer Lebemann. In zweiter Ehe verband er sich mit der reichsten Erbin von Neapel, Anna Colonna. In Erpressungspraxis blieb er hinter Don Emanuel kaum zurück. Die dem Escorial bestimmten Stücke sollen nur wenige von den zahlreichen sein, die er Seiner Majestät verehrte.

Der köstlichste Raphael, den Spanien je erworben hat, heute die wahre „Perle“ der Madrider Sammlung, die Madonna mit Tobias, eine der letzten, die er eigenhändig ausgeführt, hatte Medina mit Hilfe des gefälligen Dominikanergenerals Ridolfi aus der Kapelle der hl. Rosa in S. Domenico zu Neapel weggenommen, worüber sich dieser in Rom zu verantworten hatte; den Prior, der sich widersetzt, hatte er aus der Stadt wegschaffen lassen.

Von ihm stammen Correggios Noli me tangere (Prado 111); die Pordenone genannte Madonna mit den hh. Antonius und Rochus (ein Giorgione, 288); die Ruhe auf der Flucht mit der hl. Catharina, jetzt das lieblichste Bild Tizians in der Nationalgalerie zu London, und die (verschollene) Reinigung der Maria von Paul Veronese. — Unter den Stücken die der König für sich behielt, waren jene fünf Sinne P. Brueghels, die D. Ramiro von dem Herzog von Pfalz-Neuburg bekommen hatte, ein Geschenk des Cardinalinfanten an diesen.

D. Juan Alfonso Enriquez de Cabrera, Admiral von Castilien (1644—1646) gab die beiden Paolos: Christus in der Vorhölle und die Marter der hl. Ginés (Prado 530); ferner ein verlorenes Bild Caravaggios, S. Margaretha einen Toten erweckend.

Endlich hatte der noch in Neapel (1653) regierende Don Garcia de Avellanada y Haro, Graf von Castrillo, bereits einen dritten Raphael geschickt; den Besuch der Maria bei Elisabeth (Prado 300), das für S. Silvestro zu Aquila in den Abruzzen gemalte

und dort mehr als ein Jahrhundert eifersüchtig bewahrte anmutige Bild. —

Diese italienischen Gemälde waren selbst nach ihrem heutigen Geldwert nur ein kleiner Teil des Raubs, den die immer nur sehr kurze Zeit regierenden Vizekönige dem ihnen anvertrauten Reiche abpreßten, allerdings aber das einzige was nicht rasch in alle Winde zerstob. Ihre stolzklingenden Namen:

> Scaurus und Fabius heißt ihr wie sonst, doch erröten der Ahnen
> Bilder im Vorsaal euch;

erinnern an die Entartung der einst in Europa hochangesehenen spanischen Regierungskunst zu wüster Paschawirtschaft. Unter diesen Gebern sind drei Guzmans[1], der Neffe, der Schwager und der Schwiegersohn des Olivares. Die neapolitanische Revolte, deren Zusammentreffen mit der Freigebung Hollands wie eine Schicksalswarnung aussah, war in sich selbst zerfallen; dennoch hatte man sich's nicht versagt, mit blutiger Härte zu strafen. Angesichts dieser vier Namen aus der Schar der gierigsten und unfähigsten Blutsauger, die je der Fluch eines Volkes und Landes gewesen sind, deren Aussaat noch jetzt geerntet wird, nachdem ihre Tyrannei längst in nichts zerfallen ist, kann man nicht umhin, selbst der Borniertheit spanischer Hoffart zuzutrauen, daß der Gedanke einer Art Sühne des Raubs vorgeschwebt habe, als der König sich dieser Kleinodien entäußerte, um sie in jenes hl. Haus zu stiften, das sich über dem Staub seiner Ahnen erhob. —

Die Aufstellung der 41 Gemälde wurde also Velazquez übertragen. Der bevorzugte Raum sollte die schöne Sakristei sein, ein 108 Fuß langer und 30 breiter Saal mit flachem Tonnengewölbe, der sein Licht durch neun hohe Fenster unter den Stichkappen der linken Langseite empfängt. Sie war der günstigste Aufstellungsraum für Gemälde. Sigüenza sagt, beim Eintritt scheine sich immer sein Herz zu erweitern. Schon Philipp II hatte hier einige seiner Tizians hingebracht: den Zinsgroschen, die büßende Magdalena, Ecce Homo und Dolorosa, die hl. Catharina und eine Maria mit dem Kinde[2]. Das Altarbild war bisher Rogers van der Weyden Gekreuzigter, lebensgroß, zwischen Maria und Johannes (jetzt in den Kapitelsälen), aus der Karthause von Brüssel. Dreißig Gemälde wurden für diese Sakristei bestimmt, die übrigen für die Antesakristei und andere Räume; nur für fünf fand man ihres Umfangs wegen noch keine passende Stelle. Den Hauptplatz über dem Hochaltar, wo seit Carl II das Wunder

[1] Si no era liberal por lo que tenia de Guzman, sagt Novoa von Haro.
[2] *Jetzt in der Alten Pinakothek, Nr. 464.*

der hl. Forma von Claudio Coello steht, erhielt die „Perle" Raphaels.

Man muß gestehen, der König zeigte Verständnis für Rangordnung der Dinge. Der glückliche Monarch hatte allezeit seinen D. Diego zur Hand für das Bild der eignen hohen Person, und Jahre lang einen lebenden Rubens zur Verfügung für Jagdschlösser; eine Tiziangalerie für seine mythologisch dekorierten Sommergemächer und den Porträtsalon war ihm als Erbe zugefallen; und nun schenkten ihm seine Satrapen Raphael für den weihevollsten Platz, den Spaniens Könige sich geschaffen haben. In unseren Tagen haben wir mit Beschämung Raphaels Madonnenbild, einst in der Regia di Napoli, viele Jahre in Kensington ausgestellt gesehen, und niemand hat sich gefunden, der Europa dieses liebenswürdige Jugendwerk eines Künstlers erhalten wollte, auf dessen Schöpfungen der geistige Rang Europas nicht zuletzt sich gründet. —

An die lange Wand gegenüber den Fenstern kamen sechzehn Bilder, in zwei Reihen übereinander, sieben oberhalb der Schränke, neun über dem Gesims. Den Ehrenplatz in der Mitte erhielt die Fußwaschung des Tintoretto, sie verdrängte die Kreuzabnahme eines Roger van der Weyden! Ihr zur Seite rechts stand die hl. Familie des Andrea del Sarto, ein Ecce Homo Paolos, zwei Passionsbilder des Cambiaso. Links Tizians Gebet im Garten, Raphaels Visitation und die Gefangennehmung von Tizian. — In der obern Reihe hing über der Fußwaschung die Magdalena Tizians; zur Rechten ein Caravaggio, Tizians Zinsgroschen, Annibales Asunta, Paolos Opfer Abrahams; links Christus mit dem Kreuz von Sebastian, Correggios Noli me tangere, zwei Guidos.

An der Eingangswand war der angebliche Giorgione (Prado 434), ein Palma vecchio[1], Tizians Christus dem Volk gezeigt; desselben Ruhe auf der Flucht mit der hl. Catharina und der Pordenone genannte Giorgione.

Zwischen den Fenstern der früher einzige Raphael: Maria mit dem Kinde und Johannes; Tizians hl. Sebastian, die Kreuzigung, der Täufer und eine Halbfigur der hl. Margaretha mit dem Drachen; von Tintoretto zwei hl. Magdalenen, Sebastians Christus in der Vorhölle, Schiavones Geburt des Heilands, van Dycks hl. Hieronymus.

In den Vorsaal kamen: Tizians Flucht nach Ägypten und Grablegung, Paolos Könige aus Morgenland und Predigt des Täufers, Rubens' Emmaus, van Dycks Madonna mit der hl. Magdalena, Riberas Peter und Paul.

[1] *Madonna mit Ulfus und Brigitta, neuerdings meist Tizian zugewiesen.*

Obwohl man das beste für die Sakristei ausgesucht hatte, so gab es doch einen Raum, der ihr an Kostbarkeit des Inhalts mindestens gleichkam. Dies war die Aula de S. Escritura, ein Saal für den theologischen Unterricht der Mönche, der freilich nur durch ein großes Fenster im Osten Licht empfängt. Hier sah man bereits: die berühmte Glorie, die Tizian für Carl V gemalt; die beiden großen für den Hochaltar der Hauptkirche bestimmten Stücke Paolos und Tintorettos: Verkündigung und Geburt; die hl. Margaretha mit dem Drachen und den büßenden Hieronymus von Tizian; El Mudos letztes Werk: die Bestattung des hl. Laurentius. Dazu kamen jetzt als Geschenke des Königs: die Madonna mit dem Tobias von Raphael, eine Grablegung und ein Ecce Homo Tizians, Christus in der Vorhölle und die Marter der hl. Ginés von Paolo. —

Die Mehrzahl aller dieser Gemälde wanderte im vorigen Jahrhundert in das Museum von Madrid, einige sind verschollen oder ins Ausland entführt worden. Die leeren Plätze sind mit einer ziemlich kläglichen Sammlung zusammengelesener Stücke ausgefüllt worden.

DIE MEMORIA

Längst war bekannt, daß Velazquez auch die Feder geführt hatte. Palomino, nachdem er (Museo III, 343) erzählt, daß der König ihm im Jahre 1656 die Aufstellung der dem Escorial überwiesenen Gemälde auftrug, fährt fort: „Von diesen verfaßte Velazquez eine Beschreibung oder Denkschrift, worin er Bericht erstattet über ihre Vorzüge, Historien, Urheber, und über den Platz wo sie aufgestellt wurden, um dieselben Seiner Majestät vorzuführen (manifestar); und zwar so vollendet in der Form und so sachgemäß (con tanta elegancia y propiedad), daß sie ein Beweis ist seines Wissens und seiner großen Kennerschaft; denn so bedeutend sind diese Gemälde, daß sie eigentlich nur durch ihn das verdiente Lob empfangen konnten."

Obwohl man in der Folge von niemand gehört hatte, der das Aktenstück gesehn, so war doch nicht unwahrscheinlich, daß es noch in irgend einem Archiv verborgen sein möchte, welche Vermutung auch Stirling ausgesprochen hat. Und wirklich wurde man im Jahre 1871 durch die Nachricht überrascht, daß es Sr. Adolfo de Castro in Cadiz gelungen sei, diese Memoria zu entdecken, aber merkwürdigerweise in einem Druckstück, einem Unikum. Nach diesem ist sie in den Memorias der Academia Española, August 1872 von Cañete, und später 1874 zu Paris von Ch. Davillier mit französischer Übersetzung und Noten her-

ausgegeben worden, nebst einem radierten Bildnis ihres Verfassers von Fortuny[1].

Die Memoria besteht aus zwei Teilen. In dem ersten werden die neuen Bilder beschrieben, nach der Ordnung der Geber; im zweiten Teil ihre Aufstellung.

Der Jubel der Freunde des Velazquez über ein solches Geschenk — 32 Druckseiten von seiner Hand, mit Auslassungen über die größten Meister Italiens — wurde indes bei einigen etwas abgekühlt durch die Wahrnehmung, daß das Werkchen nach Inhalt und Form so gut wie nichts Neues enthielt. Alles war seit mehr als zweihundert Jahren bereits gedruckt, mehrmals aufgelegt, aus einem Werk in das andere übergegangen und von Hunderten zu Hause und gegenüber den Bildern gelesen worden. Der Pater Fray Francisco de los Santos nämlich, Lector der Hl. Schrift am Kolleg des Escorial, hatte in seiner 1657 erschienenen „Kurzen Beschreibung des Klosters von S. Lorenzo el Real", ohne seine Quelle anzuführen, den ganzen Inhalt der Memoria, und bis auf wenige unbedeutende Weglassungen, Änderungen der Ausdrucksweise und Einschaltungen, vollkommen wörtlich seinem Werke einverleibt, so gewandt zwar, daß bisher niemand die Fugen und die fremde Hand bemerkt hatte. —

Der uns vorliegende Druck dei Memoria mit dem Namen des Velazquez auf dem Titel war jedoch nicht von diesem selbst veranstaltet worden. Ein Schüler und Verehrer, der achtzehnjährige D. Juan de Alfaro, ein Cordobese aus vornehmer Familie, wurde durch das Erscheinen der Descripcion des Paters in solche Entrüstung versetzt, daß er, eifersüchtiger auf den Schriftstellerruhm seines Meisters als dieser selbst, dessen Rettung vor der Nachwelt unternahm, vielleicht auch, den 59jährigen mitfortreißend, seine Erlaubnis zur Veröffentlichung der kleinen Denkschrift erhielt. In jugendlicher Ungeduld, um den zeitraubenden Weg durch die Zensur zu ersparen, kam er auf den Gedanken, als Druckort Rom und eine dortige Officin auf den Titel zu setzen; auch hier drückte der Schloßmarschall ein Auge zu.

---

[1] Mémoire de Velazquez sur 41 tableaux, par le Baron Ch. Davillier. Paris 1874. Der Titel des Originals lautet: Memoria / de las pinturas, / que la magestad Catho- / lica del Rey nuestro Señor Don Philipe / IV. embia al Monasterio de San Laurencio el Real del Escurial, este año de M. D. C. LVI. / descriptas, y colocadas, / por Diego de Sylva Velazquez, / Cavallero del Orden de Santiago, Ayuda de Camara de Su Magestad, Aposentador mayor / de Su Imperial Palacio, Ayuda de Guarda Ropa, Ugier de Camara, Superintendente extraordinario de las obras reales y pintor de Camara, Apeles de este siglo. — La ofrece, dedica, y consagra / a la Posteridad, / D. Ivan de Alfaro. / Jmpresa en Roma, en la Oficina de Ludouico / Grignano año de M. D. C. LVIII. 16 Bl. 8⁰.

Alfaros Absicht wurde freilich so gut wie nicht erreicht, wenigstens nicht für die Nachwelt der nächsten zwei Jahrhunderte. Das Büchlein ist rasch verschollen, ja bis jetzt hat man nirgends eine Erwähnung oder Benutzung gefunden. Selbst der Herausgeber scheint sich kein Exemplar aufgehoben zu haben. Wenigstens hat es Palomino in dessen Nachlaß, der ihm für seine Forschungen über Velazquez zur Verfügung stand, nicht gefunden. Alfaro kann auch in seiner ausführlichen Erzählung der letzten Lebensjahre seines Meisters, einer Hauptquelle der Biographie Palominos, dieser für ihn so aufregenden Geschichte nicht gedacht haben. Denn Palomino, der die spanischen Kunstbücher gesammelt und verzeichnet hat und im Zitieren mit einem Catedrático von Salamanca wetteifert, würde diesen raren Druck gewiß nicht vergessen haben, wenn er ihn je gesehen oder davon gehört hatte.

Der glückliche Entdecker spricht in seinem Bericht an die spanische Akademie[1] von dem Schweigen sämtlicher Schriftsteller über die Denkschrift des Velazquez. „Dieses tiefe Schweigen von fast zwei Jahrhunderten hat der Il^mo. S^r. Don Pedro Madrazo gebrochen, in seinem vortrefflichen Diskurs über Velazquez." Dieser Herr erwähnt nämlich darin die Notiz des Palomino, um hinzuzufügen, „daß wir die Memoria zu unsrem Leidwesen für verloren achten" (que creemos lastimosamente perdida).

Das schöne Wort vom „profundo silencio" zweier Jahrhunderte bis auf den Exc.^mo S^r. Madrazo (1870) ist indes nicht ganz genau. Sir W. Stirling hatte bereits im Jahre 1848 in seinen Annalen der Künstler Spaniens und in der daraus entnommenen Biographie des Velazquez nicht nur die Memoria erwähnt, sondern sogar die Vermutung hinzugefügt, daß de los Santos sie in seiner Beschreibung des Escorial benutzt haben möge[2]. Dem berühmten Bibliophilen von Cadiz sind also beide Schriften (die Biographie ist auch ins Französische übersetzt) unbekannt geblieben. Die Vergleichung beider Texte zeigt jetzt in überraschender Weise, wie der schottische Edelmann den Nagel auf den Kopf getroffen hatte. Hätte dieser geistvolle und gelehrte Mann seine Vermutung weiter verfolgt, versucht, die Bestandteile der verlorenen Denkschrift aus dem Escorialwerk herauszuschälen: er

---

[1] Cadiz 18. März 1871. Memorias de la Academia Española 1871. 481.

[2] He drew up a catalogue of the whole, noting the position, painter, history, and merits of each picture, a paper which probably guided Fray Francisco de los Santos in his description of the Escorial, and may perhaps still exist in the royal archives. Stirling, Annals of the Artists of Spain II, 654f. London 1848.

brauchte bloß die auf jene 41 Gemälde bezüglichen Stellen abzuschreiben, zu ordnen, einige theologische Sätze zu streichen: so hätte er die Memoria des Velazquez ungefähr so vor sich gehabt, wie sie nun Sr. de Castro entdeckt hat. —

Die Arbeit des Velazquez hatte also lediglich dazu gedient, den Glanz des Namens des Pater de los Santos als Schriftstellers und Kunstverständigen zu erhöhen, der dann freilich, wenn auch spät, durch die Entdeckung des Originals das er abgeschrieben, zu Fall gekommen war. In jener Zuschrift an die spanische Akademie ist Don Adolfo mit dem Prior von S. Lorenzo nicht sanft umgegangen. Als dieselbe Akademie im Jahre 1729, im zweiten Bande ihres Diccionario, diesen auf Grund seiner Descripcion unter die Auktoritäten der Sprache aufnahm, hatte sie (ihm zufolge) eigentlich dem Velazquez diese Ehre erwiesen. Sie hatte die abgeschriebenen fünf Blätter (soviel sind es im ganzen) unter den 163 der Descripcion von 1682 im Auge, ohne daß ihr aber der gewaltige Abstand alles übrigen von diesen fünf Blättern aufgefallen war. „Wo wäre der ‚gelehrte Kenner‘ (wie ein Engländer im Jahre 1746 Santos genannt hatte) geblieben ohne Sigüenza und Velazquez!“ ruft er aus. Die Akademiker Madrids haben auch sofort jenes von ihren Vorfahren begangene Versehen gesühnt, den „Usurpator“ von seinem Ehrenplatz heruntergestoßen. Die Vorlesung der Memoria versetzte diese Körperschaft in solche Aufregung, daß sie den Maler sofort (in der Sitzung vom 23. März 1871) jenen „testi di lingua“ zugesellte, — „weil man in seiner exakten und lakonischen Beschreibung und in seinen kritischen Urteilen über die Gemälde, Wörter und technische Redewendungen auf die Kunst bezüglich findet, deren er sich mit Meisterschaft bedient hat“. Aber da einige dieser Unsterblichen doch wohl die Descripcion des Escorial gelesen hatten: wie konnten sie durch das Vorgelesene so überrascht werden?

Versuchen wir uns diese Abenteuer eines Büchleins bestimmter zu vergegenwärtigen.

Francisco de los Santos hatte sein auf Wunsch des Königs unternommenes Buch über die „Vollendung des Escorial durch Philipp IV“, d. h. über das Pantheon und die Überführung der königlichen Reste dorthin (1654), bereits unter der Feder, als das Geschenk der einundvierzig Bilder ankam. Im Jahre 1656 brachte sie Velazquez an Ort und Stelle, placierte sie und erstattete Bericht an S. M. Nun aber datiert das Privileg der Descripcion bereits vom 15. Oktober desselben Jahres 1656, das Manuskript hatte also damals schon einige Zeit dem Censor vorgelegen, und auch der Druck war vor dem 20. März 1657 beendigt, denn an diesem

Tage wird die Übereinstimmung mit dem Originalmanuskript bescheinigt. Einen Folianten von 184 folios schüttelt man nicht aus dem Ärmel; zu der Zeit folglich, wo dem Verfasser die Memoria von dem Könige mitgeteilt worden sein kann, muß er sein Buch in der Hauptsache bereits fertig gehabt haben. In der letzten Stunde also vor der Einsendung des Manuskripts an die Zensurbehörde muß er den Inhalt hineingeflickt haben, wobei er durch theologische Glossen nach eignem Geschmack den Text des Malers verzierte. Mit solchem Geschick, daß seine Arbeit völlig aus einem Guß scheint. Ja, er hat in der Geschwindigkeit auch noch von dem Maler gelernt: denn in mehreren schon damals aus eignen Mitteln hinzugefügten Beschreibungen ahmt er dessen Manier nach und bedient sich derselben Kunstausdrücke.

Daß der Pater, in der Kunst Laie, bei einer solchen Arbeit Hilfe suchte, z. B. in den architektonischen Abschnitten, verstand sich von selbst. Er hat daraus auch kein Hehl gemacht. Er gesteht im Prolog (auch diese Stelle hat Sr. de Castro übersehen), daß er nicht einen, sondern mehrere für solche Dinge besser ausgerüstete Männer gefunden habe, die ihm Beistand gewährt. Wie hätte er sonst ein solches Werk in so kurzer Frist zu schreiben gewagt[1]! Man hat ihm auch die Benutzung seines Vorgängers Sigüenza zum Vorwurf gemacht und daraus geschlossen, daß das Plagiat so zu sagen in seinem Charakter gewesen sei. Allein er hat im Prolog offen erklärt, daß er für das alte, vor seiner Zeit vorhandene nur einen Auszug von dessen „Geschichte des Ordens des hl. Hieronymus“ geben werde. Die Entlehnungen aus Sigüenza gehören zu dem seinem eignen Berichte behufs Abrundung hinzugefügten allgemeinen Teil.

Anders verhält es sich freilich mit denen aus der Memoria. Die Abschnitte über die Geschenke des regierenden Monarchen gehörten dem Teil des Buches an, den er als eigne, neue Arbeit gab; seine Quelle war nicht, wie dort, durch den Druck bekannt, er hat nicht blos benutzt, sondern abgeschrieben; und doch hat er den Namen verschwiegen. Ein etwas naives Verfahren, selbst für jenes Zeitalter der Kompilatoren und seiner lockrern Etikette bei Benutzung fremden Eigentums!

Vielleicht aber fand nicht bloß die Benutzung (was sich von selbst versteht, denn die Denkschrift konnte er nur zu diesem Zwecke erhalten haben), sondern auch die Verschweigung des Namens mit Wissen und Willen des Velazquez statt. Vielleicht

[1] Y á no haver topado otras (fuerzas) de mayor caudal, que me diessen la mano para conseguir la empresa, nunca intentara en pocos dias el trabajo de muchos tiempos.

legte dieser, als Künstler und Bewerber um ein Ritterkreuz, auf ein Erzeugnis seiner Feder keinen sonderlichen Wert, er hatte, zufrieden mit seinem Künstlerruhm, nicht den Ehrgeiz als Bücherschreiber zu glänzen. Man kennt die Begriffe des spanischen Adels von gelehrtem und literarischem Verdienst. Der Hofkaplan aber wird schwerlich etwas gewagt haben, was seinem Herrn und dessen Schloßmarschall hätte mißfallen können. Ihnen wäre ja der Diebstahl keinen Augenblick verborgen geblieben. Aber wie mochte Velazquez dann gleich darauf dem Alfaro die Erlaubnis zur Herausgabe der Schrift unter seinem Namen und damit zur öffentlichen Bloßstellung des Paters geben?

Nun gar, nachdem ein Jahr darauf seine Quelle im Druck erschienen war, jedermann den Beweis des Plagiats in der Hand hatte: wie mochte der Prior in den spätern Auflagen eine Erklärung unterlassen? Zu dieser bot sich eine gute Gelegenheit, als er in der Auflage von 1681 ein Gemälde des Velazquez, den bunten Rock des Joseph, zu beschreiben hatte, das Philipp IV erst kurz vor seinem Ableben für den Escorial bestimmt hatte.

„Philipp IV, heißt es in der Descripcion S. 67, ehrte den Velazquez wegen seiner Vorzüge und treuen Dienste. Wie der königliche Palast, so verdankt auch der Escorial seinen Bemühungen, daß er in der Malerei so merkwürdig ist wie als Bauwerk. Er hat die Sakristei, die Aulilla und das Kapitel des Priors eingerichtet, ja die Gemälde, mit denen er sie schmückte, hat er selbst in verschiedenen Teilen Europas zusammengebracht. Er war ein Mann von gepriesenem Geschmack und Urteil (de famoso gusto y eleccion), vorzüglich in Bildnissen; aber an diesem Gemälde sieht man, daß er es nicht weniger war in allem was er angriff.“ Hier, meint man, müsse ihm die Hand gezuckt haben hinzuzusetzen: vorzüglich sogar, wenn er den Pinsel mit der Feder vertauschte, denn wir verdanken ihm schätzbare Winke usw. —

Gewiß ist kaum je eine Entdeckung im Bereich der Kunstliteratur mit mehr Spannung aufgeschlagen worden, wie diese Blätter des Velazquez. Sie hatten ein höheres Interesse als das einer Reliquie oder Kuriosität. Wir sollen hören, wie in einem solchen Malerkopfe Tizian und Correggio, Raphael und Andrea sich spiegelten. Ein Künstler der eine fast vierzigjährige Praxis, Verwaltung des königlichen Gemäldeschatzes, zwei Reisen in Italien zum Zwecke von Studium und Ankäufen hinter sich hatte.

Schenken wir zuerst der Form der Schrift einen Blick.

Sie war nach Palomino an den König gerichtet, der amtliche Bericht seines Schloßmarschalls über die Erledigung eines in seine Kompetenz fallenden Auftrags.

Dieser Schloßmarschall scheint sich indes aus bureaukratischen Formalitäten wenig zu machen. Er beginnt seinen Bericht etwas cavalièrement, sogar ohne Anrede des hohen Auftraggebers, ohne Bezeichnung des Befehls, den zu erledigen er sich anschickt. Er fällt mit der Tür ins Haus. Statt des Namens Philipps IV, den man erwartet, finden wir den Namen Carlos Estuardo, des vor acht Jahren hingerichteten Königs von England. Also im Geschmack eines Essay, der gleich in medias res geht und des Lesers Aufmerksamkeit durch ein sensationelles Motiv zu fassen trachtet.

Erst auf der Schlußseite kommt was eigentlich in den Anfang gehörte. Es heißt da: „S. M. bemerkte, daß einige Räume (des Escorial) zu dürftig mit Gemälden ausgestattet seien, und Sie verschob die Abstellung dieses Mangels keinen Augenblick. Eine Fürsorge (providencia) ohne Zweifel seines erhabenen Ahnherrn; denn wenn letzterer seiner großen Frömmigkeit die Errichtung dieses heiligen Wunderwerks vorwegnahm: so ließ er doch noch hinlänglich Platz übrig, damit der königliche Geist des Enkels durch dessen Ausschmückung und Bereicherung bewirkte, daß seine Mönche in geziemender Dankbarkeit unablässig Gott bitten um Segnung und Verlängerung eines Lebens das so wichtig ist."

Hier sorgt also Philipp II in prophetischer Voraussicht für das Munificenzbedürfnis seines nachgeborenen Enkels, indem er ihm wenigstens einige leere Plätze übrig läßt, die dieser jedoch erst entdeckt, nachdem er bereits dreiunddreißig Jahre regiert hat. Es mochte hofmännischer Stil sein, aber der Pater de los Santos fand es passend, die Stelle zu vereinfachen[1]. Hofkaplan und Künstler scheinen hier ihre Rollen vertauscht zu haben; jener schreibt schlicht und sachlich, dieser im Stil der proskynesis. Es gibt noch eine zweite Stelle dieser Art.

Gegenstand der Denkschrift war: das Inventar der 41 Gemälde und deren Aufstellung in den neuen Räumen. Aber wir erfahren weder vollständig noch deutlich, welches die 41 Gemälde waren. Im ersten und Hauptteil werden 24 Stücke besprochen, zum größten Teil in der Reihenfolge ihrer Geber; dann wird die Anordnung nachgeholt, im Zusammenhang mit den übrigen und einigen anderen schon früher dort befindlichen; man sieht hier nicht immer, welches nun die neuen sind; fünf der kostbarsten, die noch nicht aufgehängt waren, werden gar nicht angegeben.

Wenden wir uns aber zu dem allein interessanten Hauptteil:

[1] „Da sein königlicher Sinn überall da wo sein großer Ahn in dieser erstaunlichen Schöpfung seiner Frömmigkeit ihm noch Platz frei gelassen, dessen Ausschmückung und Bereicherung sich zum Ziel setzte: so verschob er die Abstellung dieses Mangels keinen Augenblick."

den Beschreibungen. Die 24 Artikel von ungleicher Länge (3 bis 25 Zeilen) bestehn aus knappen, ganz anschaulichen Skizzierungen der Komposition, durchflochten mit noch kürzern Bemerkungen über ihre Schönheit. Der Ton dieser Artikelchen ist lobend, ja begeistert, festlich. Kurze, bewegte Sätze, oft ohne copula. Die Terminologie, deren sich der Maler zur künstlerischen Charakteristik bedient, ist aber mehr ästhetisch als technisch; sie gibt mehr den Eindruck, besonders auf das andächtige Gemüt, als daß sie über künstlerische Werte belehrte. S. Adolfo de Castro sagt freilich von ihnen: „Der Stil ist attisch, er hat dieselben Eigenschaften wie seine Gemälde: feurige Phantasie, scharfen hohen Verstand, unermeßliches und tiefes Urteil, harmonische und glänzende Farbe, gefälligen, kühnen und zugleich sichern Pinsel (!).“ —

Aber wenige, dünkt mich, werden diese Beschreibungen lesen, ohne sich zu gestehen, daß sie von Velazquez etwas ganz anderes erwarteten. Mehr Nüchternheit vielleicht, mehr Sprache und Urteil des Mannes vom Metier. Wer einen Vergleich anstellen will, wie diese sich auszudrücken pflegen, der lese die Beschreibungen des P. Sigüenza, der aus vieljährigem Verkehr mit der Malerkolonie des Escorial zur Zeit Philipps II gelernt hatte.

Er preist Schönheit, zärtlichen und frommen Ausdruck, Adel und große Manier, Fleiß (I), neue Einfälle, — aber das sind lauter Dinge, in denen gewiß nicht der Schwerpunkt der Kunst des Velazquez lag. Dagegen vermißt man Bemerkungen über Helldunkel, dessen Name, ebenso wie „relieve“ gar nicht vorkommt. Man könnte sagen, er habe nicht für Fachleute geschrieben; aber auch so erscheint seine Sprache zu wenig eigen und bedeutend. Wunderbar, ausgezeichnet, reizend gemalt; ein schönstes, göttliches und sittig demütiges Mariabild; das sind Worte die jeder señorita geläufig sind, wenn sie zum erstenmale in eine Gemäldegalerie geführt wird. Das grüne Hemdchen des Engels (III) „göttlich gemalt“, das klingt wirklich frauenzimmerlich. „Das ist Leben und Fleisch aber keine Malerei“, sind Phrasen, die seit den hellenistischen Sophisten und Epigrammatikern stets wiederkehren bei denen, die über ein Bild nichts anderes zu sagen wissen. Solche Phrasen haben hier gar wenig Bedeutung, da sie nicht nur von Tintoretto, sondern auch von einem Schulbild Raphaels gebraucht werden (los paños son verdad I), sie finden sich schon in Sigüenzas Buch[1], und es ist zu gefällig, sie als „Kriterium des feurigsten Realismus“ zu bezeichnen (Menendez Pelayo a. a. O. II, 640).

[1] José Sigüenza, Historia del órden de S. Gerónimo. Parte III. Madrid 1605. Im Refektorium, vor dem Abendmahl Tizians, erscheinen dessen Apostel „lebendig“, und die unten schmausenden lebenden Mönche „pintados“.

Einiges scheint sogar mit Velazquez' Praxis im Widerspruch. Die Memoria billigt es, daß Paul Veronese in der Hochzeit zu Kana unter so viel Porträts allein der Mutter Gottes keinen Bildniskopf gegeben habe, wie es sich für ihre Göttlichkeit auch gezieme (porque tiene mayor decoro y divinidad). Ferner, daß ihre Jahre denen ihres Sohnes entsprechend erscheinen (d. h. in der Mitte der vierzig). Denn viele hätten sie neben Christus als Mann wie ein Mädchen dargestellt. Er beschreibt in erhobenem Ton die schöne Nacktheit des Kindes (todo él desnudo, bellísimo, tan tierno etc. (VII). — Nun aber hat er selbst, in der Epiphanie und Krönung, der Maria einen unverkennbaren Modellkopf gegeben; er hat sie in der mit der Denkschrift ziemlich gleichzeitigen Krönung jung gemalt (nach der Vorschrift Pachecos); endlich finden wir in jener ein Wickelkind.

Nach der bekannten (S. 147) Unterhaltung mit Salvator Rosa stand Velazquez den Werken des Raphael Santi etwas kühl gegenüber. In der Beschreibung der Perle spricht er wie ein Raphaelschwärmer. „Es fehlt an Worten, die Grazie der heiligen Jungfrau zu bezeichnen, ihr Antlitz ist mehr als menschlich." Ausdrücke die mehr für einen theologischen Dilettanten, am wenigsten aber gerade auf dies Bild passen dürften. Die Bemerkung, daß es ebenso vorzüglich sei in der Zeichnung wie im Kolorit, klingt wie gerichtet an die Adresse von Malern seiner eigenen Richtung, welche den Urbinaten nur als Zeichner gelten lassen wollten. Aber gerade die Perle hat die schwarzen Schatten und die kühle Glätte des Julio Romano. Er sagt auch, daß man etwas ihr ebenbürtiges bisher in Spanien nicht gesehen habe: und doch war die von ihm ebenfalls dort aufgestellte Madonna mit dem Fisch ein höherstehendes und ganz eigenhändiges Werk.

Aber es gibt noch bestimmtere Verdachtsgründe. Auf dem Titelblatte sind dem Namen des Velazquez von seinem begeisterten jungen Freunde sämtliche Titel und Würden beigesetzt, obenan der Santiagoorden. Nun aber ist ja erwiesen, daß am 26. Februar 1659 die Verhandlungen des Ordensrats über die Adelsproben mit einer ungünstigen Entscheidung geendigt hatten; so daß die Übergabe des hábito erst am 26. November desselben Jahres, nach Einholung des päpstlichen Dispens und der Erhebung in den Adelsstand (hidalguía) durch den Souverän, erfolgt war. Ist es glaublich, daß der Kandidat (pretendiente) während der im Gange befindlichen Information es zugelassen habe, den Rittertitel in spe in einer Druckschrift von 1658 hinter seinen Namen zu setzen?

In der Liste der Hofämter sind auch jene niedern, den An-

fängen seines Hofdienstes angehörigen nicht vergessen. Unter ihnen steht sogar das ihm 1627 erteilte eines Ugier de cámara, welches er 1634 an seinen Schwiegersohn J. B. del Mazo abgetreten hatte. Konnte er sich noch im Jahre 1658 diesen Titel, nach Flavio Atti etwas mehr als Portier und weniger als ayuda de cámara, beilegen? —

So kann man sich des Verdachts nicht erwehren, ob die kleine Schrift nicht zu jener Zahl von wiedergefundenen verlorenen gehöre, die als falsche Prätendenten entlarvt wurden. Wie? wenn jemand durch jenen Wink Sir W. Stirlings angeregt worden wäre, den Spuren von Velazquez' Hand in dem Folianten des Priors nachzugehn? versucht hätte, die Memoria des Malers aus der Descripcion herauszupräparieren? Und sodann der Versuchung unterlegen wäre, die gelehrten Landsleute mit dem Ergebnis seines Scharfsinns auf die Probe zu stellen? Die Herrichtung eines kleinen alten Schmökers, mittelst einiger Bogen echten alten Papiers und der Reste einer alten Officin ist ja keine Hexerei für die Technik künstlicher Altertümer von heutzutage. Vieles würde sich dann erklären. Den Maler seine Denkschrift selbst herausgeben zu lassen, war nicht rätlich, denn wie hätte der Druck eines Mannes von seinem Namen und seiner Stellung so aus der Menschen Andenken verschwinden können? So kam der findige Entdecker auf die Idee eines Winkeldrucks durch andere Hand, in Rom bei Lodovico Grignano, wobei er dann noch die Herstellung der Madrider Censuratteste ersparte. Die Person des Herausgebers Alfaro gab die weitläufige Grabschrift an die Hand, welche dieser und sein Bruder Heinrich zwei Jahre später dem verehrten Meister setzten; statt „Posteritati sacrum" im Lapidarstil dort, heißt es hier in moderner Breite, „ofrece, dedica y consagra á la posteridad".

Sr. Adolfo de Castro hat uns nicht verraten, wo er sein Unicum gefunden hat, in welcher unzugänglichen Bibliothek ein Buch, auf dessen Titel der Name Diego de Sylva Velazquez dem Auge entgegentrat, sich verbergen konnte. Der glückliche Finder hat schon vor Jahren durch seine Entdeckung einer verlorenen Schrift des Cervantes, des Buscapié, Aufsehn gemacht. Diese fand sich in einer Abschrift, deren Genealogie er bis zum Jahre 1606 nachzuweisen vermochte. Der Buscapié erwies sich freilich, wie bei Ticknor (History of Spanish Literature III, 404 ff.) nachzulesen, als eine Mystifikation. Timeo Danaos[1].

[1] Vor 1888 hatte nur Edwin Stowe in seinem Life of V., 1881, einen Zweifel geäußert: But did he really write the catalogue we here have before us? p. 66 f.

Wenn auch die so hoch gepriesenen vierundzwanzig Beschreibungen kein Plagiat der Memoria, sondern die eigene Arbeit des Doktors der Hl. Schrift in S. Lorenzo wären, so würde doch die Benutzung von Winken, die er Gesprächen mit dem behufs der Aufstellung dort anwesenden Velazquez verdankte, nicht ausgeschlossen sein. Diese geistlichen Herren des Escorial hatten ja oftmals Gelegenheit, hervorragende, in der Kunst wohlbewanderte Besucher zu begleiten, anzuhören, auszufragen: so floß bei ihnen, wie bei intelligenten Kastellanen, alles zusammen was zur Zeit über diese Dinge gesagt werden konnte; sie wurden Kenner durch die Ohren, wenn auch nicht durch die Augen; diese Weisheit ward dann in ihr Buch eingeschmolzen.

Spuren solcher Künstlersuggestionen glaubt man bestimmt zu erkennen in der Beschreibung der Fußwaschung Tintorettos, aus S. Marcuola in Venedig. Dieser Artikel, der längste von allen, ist auch der lebhafteste; und man meint Velazquez sprechen zu hören (I S. 275). Der große Meister, heißt es, habe sich hier selbst übertroffen. „Die Leichtigkeit und Eleganz (gala) wird auch den fertigsten und geübtesten (el mas despejado y práctico) Maler verblüffen.“ Das Auseinandergehen des Raumes in die Tiefe ist so illusorisch durch die Darstellung der Luft (aire ambiente), daß man in dem Bilde herumspazieren zu können glaubt. „Jedes Werk wird neben ihm als Malerei erscheinen, dies allein als Wahrheit.“ Das sind Worte, die des Malers eigenes Ideal auszudrücken scheinen. Sonderbar ist nur, daß ein solches Non plus ultra, das „an zweiter Stelle, aber nicht untergeordnet, der Perle Raphaels folgt“, so leicht zu kopieren war! Der Verfasser hat nämlich in Venedig eine Kopie gesehen, die man kaum als solche erkennt. Überhaupt ist er ein besonderer Kenner Tintorettos. Die Asunta Annibale Carraccis, behauptet er, hat große Ähnlichkeit mit Tintoretto.

Man wollte freilich entdeckt haben, daß der Abstand (discordancia) zwischen den angeblich dem Velazquez entlehnten und den von dem Pater aus eignen Mitteln hergestellten, sehr zahlreichen Gemäldebeschreibungen seines Buchs ein ganz außerordentlicher sei. In jenen ist nach Adolfo de Castro eine höhere Kraft des Geists und der Rede, die dem Pater ganz fremd sei und sich in seinen eignen Arbeiten verberge. Neben jenem gedankenschweren, graphischen, schwungvollen Lakonismus sei sein Stil „matt und weitschweifig“. Diese Schilderung ist etwas stark gefärbt. Es sollte ja allerdings der Unterschied der Schreibweise eines im Colleg und Seminar erzogenen Mönchs und Theologen von der des Malers, Hofmanns und Naturalisten ohne gelehrte

Bildung, nach Form und Inhalt so groß wie nur möglich sein; aber das unbefangene Auge vermag diesen Grad des Abstands nicht zu finden. Die Beschreibungen, welche Fray Francisco in den späteren Auflagen seines Buchs hinzufügte, sind allerdings meist ausführlicher; er konnte sie eben mit aller Muße ausarbeiten, da er die Bilder jahrelang täglich vor Augen gehabt, während jene früheren in Eile, gleich nach der Aufstellung niedergeschrieben werden mußten. Es kommen aber auch in der ersten Auflage Beschreibungen von Bildern vor, die nicht zu den 41 gehörten, aber in denselben kurzen Sätzen und gleichwohl ebenso lebhaft geschrieben.

Jedermann kann sehen, daß die Kunstausdrücke in den Artikeln beider Autoren dieselben sind. Man findet in den eigenhändigen des Paters teils gleichlautende, teils verwandte Bezeichnungen für Idealschönheit der Marien- und Christusköpfe, für Ausdruck, Komposition und Anordnung; dasselbe Lob des landschaftlichen Hintergrunds, dieselben Kennerphrasen „in der besten Manier des Meisters“. Am häufigsten begegnet der angeblich für den „Patriarchen des spanischen Naturalismus“ so bezeichnende hyperbolische Preis täuschender Naturwahrheit. Die Gestalten erscheinen „nicht gemalt, sondern die Wahrheit selbst“; man kann sie mit Händen fassen, umarmen (abrazar); man hört das Rauschen des Wassers; kurz, „es ist gar kein Unterschied zwischen dem wirklichen und dem gemalten Vorgang“.

Dabei aber verfügt er auch über eigene, wirklich sachverständige Ausdrücke. Für Haltung und Luftperspektive gebraucht er „el arte de los terminos y distancias“ (S. 53); das Auseinandergehn in die Tiefe bezeichnet er mit „desahogo“ (S. 62, 65); eine volle bewegte Komposition heißt „de mucha introduccion, ruido, posiciones y movimiento“; gute Gruppierung „consonancia“; glückliche Mimik „movimiento muy del caso“; ausdrucksvolle Köpfe „atmen und sprechen“, „tienen alma“, Farbenharmonie heißt „admirable diferencia en las tintas, eleccion del colorido“; von der Gestalt des Heilands im Centurio des Paolo sagt er: „la planta de airoso y grave movimiento“ (S. 61). Bisweilen bemerkt man freilich auch laienhafte Unsicherheit im Gebrauch der Kunstwörter. Gegen den Sprachgebrauch ist es z. B., wenn er das Wort „colorido“ mindestens fünfmal in der Mehrzahl statt „colores“ gebraucht: „son de muy lindos coloridos“, oder wenn er „capricho“, Einfall, auf die Ausführung anwendet. „Brutescos“ statt „Grutescos“ findet sich indes auch sonst, sogar bei Cervantes und Quevedo.

Nur eine und zwar historische Notiz enthält die Memoria,

welche bei Santos fehlt; hier war der Verfasser gut unterrichtet. Aus dem Nachlaß Carls I kamen, heißt es, auch die zwölf Cäsaren Tizians und das Bildnis Kaiser Carls V mit dem Hatzhund. Eine Quelle dieser Angabe ist mir nicht bekannt; sie ist selbst dem in solchen Dingen unterrichteten Katalog des Pradomuseums entgangen. Ihre Richtigkeit kann aber erwiesen werden. Dies Bildnis kommt nämlich im Inventar Philipps II vor, fehlt im Inventar von 1636 und erscheint wieder in dem von 1665. Dagegen befindet sich ein ebenso beschriebenes Bild in der Galerie Carls I zu London, mit dem Zusatz, daß es der König aus Spanien mitgebracht habe[1]; es wird also wohl von Philipp IV dem Prinzen von Wales im Jahre 1623 zum Geschenk gemacht sein. In dem Verzeichnis der von Cárdenas in London gekauften Gemälde fehlt es[2]. —

Vorstehenden Ausführungen ist neuerdings der Madrider Biograph, A. de Beruete (S. 175 ff.) beigetreten, und nach seiner Mitteilung hatte Villaamil in seinen (nicht publizierten) Annalen die Unechtheit der Memoria vertreten. Später hat sich auch Menendez Pelayo angeschlossen, doch hält er sie nicht für eine Fälschung des hochgeschätzten Entdeckers Adolfo de Castro. Papier und Druck weise auf das achtzehnte Jahrhundert hin, wo dergleichen Mystifikationen im Schwang waren, und die Idee wäre jemandem (vielleicht dem Grafen Saceda) beim Erscheinen von Palominos Werk (1724) gekommen, wo die Memoria des Velazquez zuerst erwähnt wird. Ich würde dieser Vermutung des gelehrten Literaturkenners vielleicht beitreten, wenn nicht jene frühere Entdeckung des Buscapié von Cervantes und das Geheimnis des Fundorts Indizien zu Ungunsten des Entdeckers begründeten.

DIE DRITTE MANIER

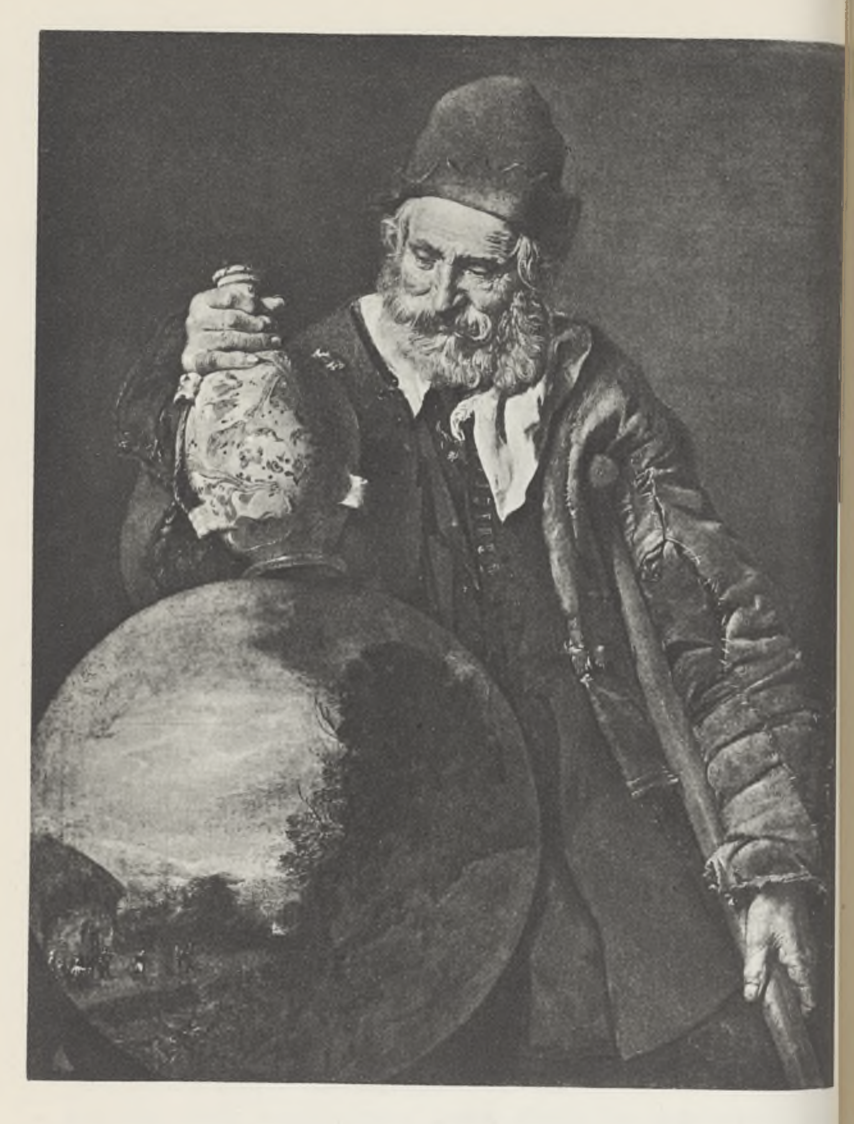
Velazquez, als er im Jahre 1652 seine Beschäftigungen in Madrid wieder aufnahm, stand an der Schwelle des Alters. Aber in die ihm noch beschiedenen Jahre fallen die gefeiertsten und originellsten unter seinen Werken; und nirgends wird man Spuren des Verfalls nachweisen können, die in den spätesten Arbeiten eines Tizian, Franz Hals, Rembrandt kaum verkennbar sind. In dieser Zeit des Lebens pflegen Arbeitskraft, Phantasieflug, Auf-

[1] Item, The Emperor Charles V., brought by the King from Spain, being done at length, with a big white Irish dog, — in a curved gilded frame. Titian (6½" zu 4"). Katalog der Sammlung Carls I, S. 86.

[2] *Nach dem neuen Prado-Katalog in London von Baltasar Gerbier, Agenten des D. Alonso de Cardenas um 150 £ erworben.*



Luca Giordano (?): Die Verlobung. (Früher dem Velazquez zugeschrieben.)
London, Nationalgalerie.



Pietro Bellotti (?): Der Bettler mit dem Globus.
(Früher dem Velazquez zugeschrieben.) Richmond, Galerie Cook.

nahmefähigkeit abzunehmen: aber die Summe von Erfahrung, Beobachtung und Praxis gibt eine unbestreitbare Überlegenheit selbst über die goldne Jugendzeit, der Leichtigkeit, Eleganz, Geist nicht immer in den Schoß fallen.

In das letzte Jahrzehnt setzt man den „dritten Stil“, den man oft allein meint, wenn man von Velazquezstil spricht. Sein Charakteristikum ist das was man Skizzenhaftigkeit —, jenseits der Alpen „bravura di tocco“, in Spanien „pintura de borrones“ (ein Wort das auch Tintenklecks, Makel bedeutet) nannte; die flotte Mache mit unverschmolznen Strichen, „tachones“ oder „chafarrinadas, manchado“. „Seine Pinselstriche lassen sich zählen . . . in diesem Chaos erstehn erst von ferne Formen, Körper, Auseinandergehn der Pläne.“ Diese Malweise (hier übrigens etwas übertrieben gemalt) hat niemand mit mehr Geist, Urteil und Geschmack geübt als Velazquez; in diesem Punkte haben ihm auch von jeher Maler jeder Konfession ihre Bewunderung gezollt. Schon Quevedo in der bekannten Silva (S. 76 Anm.) pries seine „manchas distantes“. Der Panegyrist der Venezianer Maler, Marco Boschini, ein Vergötterer Tintorettos, fand in diesem Spanier den echten venediger Wurf, und Richardson „la grande variété de teintes couchées séparément sans être noyées ensemble“. Auch das Abrégé der Dresdener Galerie[1] kannte bereits diese „touche fière“, und Raphael Mengs imponierte sein Malen „con risoluzione e, per così dire, con disprezzo“. (Disprezzatura schrieb Lodovico Dolce dem Colorit Tizians zu.) „Wo ein anderer angefangen zu haben glaubt, sagt Charles Blanc, doch wohl zu geistreich, da meint Velazquez die letzte Hand angelegt zu haben; kaum hat er die Natur gestreift (effleuré), so ergreift er sie bereits, besitzt sie, stellt sie dar, und indem er sie darstellt, gibt er ihr zum zweitenmale das Leben“.

Man meint wohl, diese Malweise liege im spanischen Temperament. Velazquez hat sie auch keineswegs aufgebracht. Es war der Greco, der sie dem alten Tizian abgesehen, dieser hat zuerst die bis dahin pedantisch ausführlichen Spanier mit seinen „borrones“ berückt: Pachecos Buch veranschaulicht seinen bestechenden Eindruck auf die Jugend und das Entsetzen der Männer der alten Schule. Dieser Strich hat ja etwas Kavaliermäßiges, er schmeichelte der Verachtung des Handwerks, in dem die Enkel der Goten mit den Arabern einig waren, denen noch heute Arbeit für ehrlos gilt. „Ungeduld“ nennt ein geistreicher Spanier jener Zeit den Makel seiner Nation, wie Geduld der Vorzug der Belgier sei. „Diese werden mit den Dingen fertig, mit jenen die Dinge.

[1] Lehninger, Abrégé der Dresdener Galerie 1782, p. 215.

Bis die Schwierigkeiten überwunden sind, verwenden sie alle Schweiß daran, dann aber, mit ihrem Siege zufrieden, versteh sie nicht ihn zu Ende zu führen: sie beweisen, daß sie es könnten aber nicht wollen"[1].

Velazquez' Kunst hatte ein vornehmes Wesen: dies beförder selbst seine Hofstellung: das Absatzbedürfnis fehlt ganz, un damit das Trachten nach immer neuen Reizmitteln für die Menge.

Doch die Ära des spanischen Skizzismus kam erst im Jahr hundert der Lope und Calderon, das ein Kritiker des achtzehnten „ein Jahrhundert und einen Hof von Improvisatoren" nannte. Der Ausbund des minutiös-ausführlichen, des feinen und glatten Traktaments ging unmittelbar vorher. So will es das Gesetz de Mode. Pantoja de la Cruz, mit seinen erstaunlichen Garderobe stücken, war Velazquez' Amtsvorgänger, sein Lehrer der größt Pedant in den Annalen der spanischen Kunst. Ein Menschenalte später erstand die Madrider Malerschule, wo eine Reihe unzweifel hafter koloristischer Talente, wie Cerezo, Muñoz, Herrera de Jüngere, Kirchen und Paläste mit ihren farbenheitern, blen den den Improvisationen überschwemmten, in denen man doch schon Symptome des nahenden Erlöschens der nationalen Ma lerei gewahrt. Von dem talentvollsten vielleicht, Francisco Rizi stammt das frivole Wort: „ein Schnellmaler kann nicht um kommen"[3].

Erzählung von Veränderungen ist keine Erklärung, keine Ge schichte; man wird die Frage nicht umgehen können, was Velaz quez auf diese seine letzte Manier geführt habe. Denn von Haus aus war er weniger nach dieser Richtung disponiert, als z. B Tintoretto, und selbst Tizian, dessen so lange wie glorreiche Lauf bahn mit der Abkehr von der „maniera secca, cruda, e stentata" einsetzte. Velazquez hat bis zum dreißigsten Jahre seine Sachen in scharf umrissenen Figuren mit durchgeführter Modellierung und stillebenartig akkuratem Beiwerk beendigt. Damals galt ihm (aber in gewissem Sinne jederzeit) Vollendung für ein Merkmal des Kunstwerks; — nur der Halbkünstler denkt anders — es war nie in seinem Sinn, nach Feststellung der Hauptsache, sich mit vagen Andeutungen des übrigen zu begnügen. Und dies ist auch im Sinne der spanischen Ästhetik jener Zeit. „Alle Anfänge sind

---

[1] Baltazar Gracian, Oraculo Manuel 242. Impaciencia de animo: tacha de Españoles.

[2] Un siglo y una corte de poetas improvisantes. Cean Bermudez, Diccio nario IV, 203.

[3] Dezia, que tanto importaba saber pintar, como el saber ganar de comer, porque el Pintor largo no pereciera. Palomino II, 411.

ungestaltet (erklärt Baltazar Gracian), die Erinnerung an diesen Zustand verdirbt den Genuß des Vollendeten. Das große Werk ist nichts, so lange es nicht alles ist. Der Meister hüte sich sein Werk im Embryozustand zu zeigen!"[1]

Er kannte längst die Venezianer des königlichen Schlosses, ohne ihrer „morbidezza", ihrer Scheu vor der Umrißlinie nachzustreben. Obwohl er, wie sie, von jeher keine Zeichnungen machte, sondern, vielleicht aus Bequemlichkeit, sofort zum Pinsel griff, die Figuren auf der Imprimierung entwerfend. Erst in Welschland wird eine Wandlung bemerklich: Venedig muß ihm den Eindruck gemacht haben, als seien seine Landsleute um ein Jahrhundert zurückgeblieben. Seitdem erklärt er Tizian und Tintoretto mit lebhafter Beteuerung für seine Leute. Doch war auch später die „pintura aborronada" bei ihm nie Manier, nie eine gleichmäßig durchgehende Handschrift. Es ist immer das „poco più e poco meno" darin, den Umständen gemäß. So hat er z. B. in der Draperie bis zuletzt selbst seine flüchtigsten Figuren sorgfältig ausstudiert und durchgebildet, auch da wo er sonst zu flüssigen Farben greift, die ein leichtes „aquarellartiges" Traktament gestatten. Die „borrones" wirken ja auch erst recht durch den Kontrast mit jenen fest angelegten Flächen, in die sie als Einschlag geworfen werden.

Plastische Wirkung war ihm allezeit eine Hauptsorge. Man kann ihn schwerlich zum Eideshelfer einer Doctrin machen, die das Modellieren verachtet und die Malerei zu einer Marketerie crüder Farbenflecke macht; die ihre Darstellungsmittel auf ein Minimum reduziert, und den Betrachter in die interessante Lage versetzt, das was er sonst anschaute, aus einem Defizit von Ausführung zu erraten. Die ruhige Besonnenheit seines Wesens, bis zu einem Zug von Skepsis, erkennt man in den auf seinen Gemälden bis in die späteste Zeit wiederkehrenden pentimenti (S. 431 f.). Auch hier muß man einer Sentenz des vielzitierten Orakels jener Zeit gedenken: Die Werke der Natur haben einen Punkt der Vollkommenheit, von dem an sie sinken: unter den Werken der Kunst gibt es nur wenige, die keiner Verbesserung mehr fähig wären (39).

Verschiedene Ursachen waren es die ihn in jener Richtung weitertrieben. Die bei dem normalen Auge mit den fünfziger Jahren eintretende Weitsichtigkeit nötigt zum Malen aus größerer Entfernung, führt zu breit summarischem Vortrag, zu strichweiser, punktierender Behandlung, mit Verzicht aufs Defi-

[1] Nunca permitir á medio hacer las cosas, gocerse en su perfeccion ... El objeto grande, antes de ser todo, es nada. Baltazar Gracian, a. a. O. 231.

nitive, genießbar nur noch für die Fernsicht[1]. Am stärksten wirkte dann die Beschränkung seiner Zeit, dank jenem vielbeneideten Hofamte. Auch die Rangstufe der Sujets nach dortigen Begriffen spielt eine Rolle, z. B. wenn ihm sein hoher Herr Bildnisse von Hofnarren und Lumpen aufgibt, die oft als Spezimina dieses Stils bewundert werden. Unter dem Eindruck solcher flüchtigen Arbeiten (lienzos de mera decoracion), zur Verzierung einer Palasttreppe oder eines Jagdschlößchens gut genug, hat ein Spanier Velazquez „den ersten Theatermaler seiner Zeit" genannt. „Sein Stil", sagt er, „war das höchste von Anmaßung verwegener Licenz eines selbstbewußten Künstlers, der seines blinden, gedankenlosen Erfolgs gewiß war" (!)[2]. Aber skizzenhafte Behandlung degradiert ein Gemälde noch nicht zur Dekoration, wenn es, seinem eignen Gesetze folgend, Leben und Charakter ausdrückt, Haltung und Körperlichkeit besitzt.

Ebenso unzutreffend ist Velazquez ein Virtuose genannt worden[3]. Wenn nämlich Virtuosität Fertigkeit und Eleganz der Ausübung hieße, mit einem Beigeschmack von Prunk mit technischen Schwierigkeiten. Mit mehr Recht könnte man andere Große Virtuosen nennen, denen der Gegenstand nur Veranlassung war, ihre fertigen Motive in mehr oder weniger neuen Variationen zu produzieren. In diesem Sinn wäre der Virtuose ein Widerpart des wahren Künstlers. Velazquez hat sein Verfahren stets den Gegenständen angepaßt und manche seiner beifälligst aufgenommenen Vorwürfe zu wiederholen verschmäht, ganz gegen die allgemeinen Usancen.

Ebenso wäre es eine wunderliche Vorstellung, wollte man diese letzte Manier als einen etwa prinzipienmäßig ersonnenen, besondern Stil, den malerischen Stil par excellence nach des Meisters Meinung betrachten. Als begönne hier, an des Alters Schwelle, erst der eigentliche Velazquez, als wäre minderwertig was er einst mit voller Kraft und Sinnenschärfe der Jugend geschaffen. Wie sollte künstlerische Rangordnung abhängen von Praktiken die mehr

[1] Seitdem soll er sich der langstieligen platten Borstenpinsel bedient haben, von denen Palomino zu erzählen weiß; freilich sieht man ihn auf seinen Bildnissen (z. B. der Meninas) nur mit kurzgestielten und runden. Aber hier, wo er vor dem Königspaar stand, war ja die Anlage der großen Flächen schon abgetan, er ist vielleicht mit Einzelretuschen beschäftigt.

[2] V. était le premier peintre de théâtre de son siècle . . . C'est tout ce que peut s'arroger, en fait de licence hardie, un artiste confiant de son génie, et sûr du succès aveugle et irréfléchi réservé à l'œuvre de ses pinceaux . . . Toutes ces œuvres exécutées entre les années 1652 et 60, sont purement et simplement des ébauches. P. de Matrazo in L'Art 1878. IV. und in den Joyas.

[3] Kölnische Zeitung v. 8. Februar 1874.

von Umständen und Zufall, als durch Erfindung und Motive bedingt sind. Der Bacchus z. B. ist eins seiner bezeichnendsten Werke, in manchen Punkten unerreicht; ja ein feinsinniger alter Kenner gestand mir, daß ihm einst vor dessen Replik in Neapel zum erstenmale der Geist des spanischen Malers erschienen sei.

Der geniale Künstler weiß auch Notständen und Verlegenheiten eigentümliche Vorzüge abzugewinnen. Man darf einem Velazquez zutrauen, daß er die besonderen Schönheiten herausgefunden hat, die das abbrevierte Verfahren begünstigt.

Oftmals zeichnet der Meister der Kunst mit wenigen Strichen,
Was mit unendlichem Wust nicht der Geselle vermag.

Er lernte nun die seltene Kunst, „seine Skizze zu bewahren". D. h. die erste, maßgebende, belebende, in der Skizze fixierte Anschauung, am Schluß der langwierigen, zerstückelnden Ausführung ohne Verlust wieder zum Vorschein zu bringen. Was dem Laien das leichteste dünkt, ist ja in der Tat das schwerste, wie Lemoine (nach Diderot) sagte, „qu'il fallait trente années de métier pour savoir conserver son esquisse".

Oder anders ausgedrückt, er malte mit Geist. Was ist aber Geist in der Malerei? Geist fehlt denen gar oft, die den Geist in Worten und Ideen hatten, denen die Sichtbarkeit bloß als Sprache galt, zu der sich die Idee, wenn auch noch so gefällig, herabläßt, den Allegoristen, Satirikern, Programmalern[1]. „Traut denen nicht, sagt Diderot[2], die den Sack voll Geist haben, ihn bei jedem Anlaß ausstreuend. Sie haben den Dämon nicht." Rembrandt, Correggio, Tizian, Murillo sind geistreiche Maler gewesen, nicht weil sie geistreiche Einfälle gehabt haben und Literaten Stoff zu Deklamationen und Diskursen gaben, sondern weil sie Geist in Blick und Fingern hatten. Geist ist prägnanter, überraschender Ausdruck, von dem auch Meister gestehen, daß ihnen das nicht eingefallen wäre; Geist haben solche, die sehn was wir andern nicht sehn, bei denen man nicht vorhersagen kann, wie sie einen Stoff behandeln werden, die, wie Kant sagt, Dinge machen, die nicht auf Regeln zu bringen sind.

Die Kürze der Zeit trieb ihn also, auf dies lakonisch prägnante Traktament zu sinnen, seine Intention mit knappen Mitteln, auf einen Zug, bis in die letzten Akzente zu verwirklichen. Daher diese verblüffende Breite, diese unfehlbare Zuversicht, weil er aus der Übersicht des Totaleindrucks arbeitet, die Unberechenbarkeit der in der Hitze des Gefechts vom optischen Gefühl des Augen-

[1] Detmold, Anleitung zur Kunstkennerschaft, Hannover 1834. 68.
[2] Im Salon bei Gelegenheit Vanloos.

blicks eingegebenen Manipulationen. Besonders die ganz neue Meisterschaft mit der er das Spiel des Lichts, den Schimmer und Glanz der Oberfläche malt[1], macht uns glaublich, daß er sich der Vorteile des unverschmolzenen Verfahrens für dergleichen Dinge bewußt gewesen ist.

Bekannt ist, daß gewisse Erscheinungen deutlicher und überzeugender herauskommen, wenn man die Mischung der Striche und Farben dem Auge, der Netzhaut überläßt. Ein Physiologe belehrte uns, wie bei dem Grenzübergang zwischen dem Sehen der einzelnen Linien und Punkte und dem Verschwimmen in einen völlig gleichmäßigen Ton, und der dadurch hervorgerufenen Ungewißheit, der Eindruck der Fläche gegen den des Reliefs zurücktrete[2]. Und der Maler John Burnet weist nach, daß hier nichts übler angebracht wäre, als jene verschmelzende Abtönung, wie sie z. B. durch ein Lasurenbad erzielt wird. Kein Maler macht von solch ausgleichendem Übergehen so wenig Gebrauch als Velazquez. Eher hat er verschmolzen modellierte Flächen nach der Hand mit einzelnen, gleichsam schwebenden Strichen übersät, wie auch El Greco tat und Franz Hals, der diese letzten Pinselstriche sein Malerzeichen nannte. Auch die Täuschung stereoskopischen Sehens kann durch solche Mittel unterstützt werden. Man bemerkt zuweilen eine Verdoppelung der Kontur, wo ein paralleler, wie ausfahrender Strich am Rand der Figur herläuft. Ja, bei gewissen beweglichen Teilen, z. B. Händen, nehmen sich diese schwankenden Umrisse wie verschobene Nebenbilder aus. Durch derartige Mittel erreicht er, daß sich die Gestalten nicht nur ablösen, sondern zu bewegen, zu drehen scheinen. Es ist als sähe man durch die Flächen hindurch; man denkt an die gläsernen Uhren, mit denen Goethe Shakespeares Charakterzeichnung verglich.

DIE TECHNIK

Velazquez' Technik ist oft, auch von Malern, für unergründlich, für Zauberei erklärt worden[3]. Das Geheimnis lag wohl mehr in der Feinheit des Blickes und den zu pünktlichem Gehorsam erzognen Fingern[4].

---

[1] David Wilkie war der erste, der diesen Zug bemerkte. Murillo being all softness, while V. is all sparkle and vivacity. Brief v. 12. November 1827 in Wilkies Life von Cunningham.

[2] E. Brücke, Die Physiologie der Farben 285.

[3] W. Burger ruft einmal aus: Cet artiste est une fée qui évoque toutes les apparitions instananément en apparence, mais après de mystérieuses conjurations dont personne n'a le secret.

[4] For handling, no one surpasses him. Wilkie an Th. Phillipps 14. Febr. 1828.

Die großen Maler früherer Jahrhunderte, Jan van Eyck und die Italiener der goldenen Zeit, ebenso wie die niederländischen Koloristen des siebzehnten Jahrhunderts haben eine solide, der Veränderung und Zersetzung widerstehende Technik besessen. Die ersten die hierin fehlten, waren auch in höhern Dingen sekundäre Größen.—

Alles führt darauf, daß Velazquez schon der Imprimierung besondere Aufmerksamkeit zugewendet hat, indem er darauf hielt daß sie von der Leinwand möglichst aufgesogen werde. Wenn Palomino sagt, je dünner die Imprimierung, jemehr das Gewebe der Leinwand zu sehen, desto sicherer, fester und dauerhafter ist das Gemälde (Museo II, 31), so scheint er auf des Meisters Überlieferung zu fußen; denn andere spanische Maler, wie Murillo und Ribera liebten massive Imprimierungen, dieser zum Schaden seiner Werke. Viele Gemälde des Velazquez, darunter die bewundertsten, fallen auf durch Dünne der Farbendecke. Die Ungetrübtheit und Widerstandskraft der Farbe scheint in der Tat damit zusammenzuhängen.

Eine andere Ursache ihrer Dauer ist die Vermeidung dunkler Untermalung (besonders mit Oker), die so oft beim Austrocknen der daraufgesetzten Farben widerwärtig zu Tage tritt. Nur in den frühsten Bildern kommen wohl solche breite, stumpfe, rotbraune Flächen vor, wie sie gleichzeitige Malereien entstellen. Später bedient er sich eines hellgrauen oder weißlichen Grundes, dem ja auch die alten Niederländer ihre Leuchtkraft verdanken. Auf diesen hellen Grund hat er die Umrisse, in kleinen Stücken wohl mit dem Stift (Skizze der Meninas), sonst mit Pinsel und brauner Farbe entworfen. Die Schatten, der dunkle Hintergrund eines Bildnisses wurden ebenfalls braun untertuscht. In einigen Gemälden, meist nicht ganz vollendeten, ist dieses warme durchsichtige Braun in der schattigen Seite des Grunds, an der verkürzten Hälfte des Gesichts einfach stehn gelassen. Im stufenweisen Aufbau der Farbe scheint er sich dem herkömmlichen Verfahren angeschlossen zu haben, wenn er es auch mehr und mehr vereinfachte. Man pflegte die Untermalung (bosquejo) mit hellen grauen, gelben, braunen Mitteltönen anzulegen, dünn, breit, mosaikartig; die Lokalfarben in schwachem Ton wie mit einem Hauch andeutend. Teile, die zum Hervortreten bestimmt waren, wurden sofort mit Weiß, Schwarz und Lokalfarben accentuiert. Dann begann die Übermalung (retocar, acabar), indem die großen Flächen der Karnation und Draperie, sehr solide, absolut deckend und widerstandsfähig, ohne Rücksicht auf Nuancen des Lichts impastiert wurden. Modellierende Halbtöne und Nebentinten wurden später eingetragen.

Zuletzt wurden stark körperliche Punkte darüber gesetzt, um Lichter und Glanz hervorzubringen, zuweilen auch die Lokalfarbe einer Draperie durch Lasuren betont, der Rundung durch braune Retouchen, Drucker und Randschatten Relief gegeben.

Wie in der Grundierung ist auch in der Färbung Sparsamkeit die Regel. Mit möglichst wenig Farben und Farbenmischungen sucht er alle vorkommenden Nuancen zu bestreiten. Auch dies hat seinen Werken Segen gebracht. Die Farben sind weder nachgedunkelt noch zersprungen oder sonst anders geworden wie gequälte Farben pflegen. Auf der kleinen Palette, die er in den Meninas benutzt, unterscheidet man Zinnober, Weiß, terra de Sevilla, Karmin und drei bis vier dunkle Töne; Blau und Gelb fehlen[1].

Jene Magie, die diese hundert alten spanischen Bilder in unsern Tagen ausgeübt haben, ihr Wert und Ruhm liegt also nicht in Methoden und Geheimmitteln. Die tiefste letzte Ursache war die Wahrhaftigkeit, die Redlichkeit des Mannes, der an allem was sonst menschliche und Künstlereitelkeit reizen kann ebenso wie an berühmten Mustern von Anfang an unbedenklich vorbeiging; der, wie Mengs, der große und gläubige Nachahmer, herausfand, nur den Ehrgeiz der „Nachahmung der Natur" besaß. Auf diesem Wege war er zu seiner für den Modernen berückenden Manier gekommen. Sie wirkt aufregend bei dem Manne von Metier; man nennt sie amüsant; „sprezzatura" scheint Überlegenheit, sie schmeichelt der Eitelkeit, Leichtigkeit ist das Siegel der Meisterschaft, Unvollendung gibt den Eindruck, daß man wegwirft was dem Philister teuer ist.

Aber die ihn nachahmen gehen nicht seine Wege. Sie nehmen was ihm blos Mittel war, für Kern und Geist seiner Malerei, als sei es getan mit brutaler Breite, wildem Pinselfuchteln, dreister Unfertigkeit, grauem Ton und crüder kalter Fleckenmalerei, in großem Format und mit den niederträchtigsten Modellen. Sie mußten sich sagen lassen, daß sie doch nur alten Kram ungeschickt ausgegraben haben[2]. Es hat sonst schon Zeiten gegeben, wo jedermann, auch dem mechanischsten Kopf, Furie und Bravour zu Gebote stand. Die Naiven haben immer fiebernde, sprungweise Gedankenbildung für genial gehalten; ein wirkliches Genie fand dagegen, Genius sei Geduld. Albrecht Dürer und Jan van Eyck

---

[1] A. de Beruete, Velazquez p. 168.

[2] Ces critiques à courte vue acceptèrent, comme des trouvailles de génie, ces vieilleries maladroitement exhumées. Jules Breton, Nos peintres du siècle, 202. Dagegen konnte man in Bildnissen von Regnault und Baudry einen ganz freien, interessanten Einfluß seines Studiums bemerken; solche erinnert sich der Verfasser auf der Ausstellung der Portraits du Siècle 1883 gesehen zu haben.

waren nicht weniger Maler als Tintoretto und Franz Hals, obwohl sie malten wie Goldschmiede ciselieren. Man braucht ja nur etwas Kohlensäure in die Flasche zu pressen, sie wird ebenso aufschäumen, mag der Wein in der Champagne oder im Laboratorium gewachsen sein; in diesem Fall folgt nur augenblickliches Prickeln und ein verdorbener Magen.

Nicht an der „bravura di tocco“ erkennt man die echten Velazquez, sondern an der Richtigkeit und Feinheit der Zeichnung und Modellierung, dem Verständnis von Form und Textur, der Klarheit des Auseinandergehens im Raum, der Frische und Durchsichtigkeit des Inkarnats, dem leisen Gleiten der Lichtschwingungen im Dunkel, — an seiner Wahrheit, die unnachahmlich ist.

KIRCHENBILDER DER LETZTEN ZEIT

DIE KRÖNUNG DER MARIA

In diesen Jahren fand der Hofmaler noch einmal Gelegenheit zu Darstellungen religiösen Inhalts. Diese dritte und letzte Gruppe seiner Kirchenbilder besteht aus zwei sehr eigentümlichen Stücken[1].

Die Krönung U. L. F. war bestimmt für das Oratorium der Wohnung seiner neuen Herrin, der Königin Marianne, der er sich hier mit einer Arbeit seiner Hand vorstellen sollte[2]. Ein Stoff, der eine symbolisch-musikalische Behandlung zu fordern schien, für die das Mittelalter mit seinen typischen Formen, feierlich prächtigen Kultusgewändern, Thronen und Mandorlen mehr Beruf hatte, als die realistische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, die sich mit richtigem Takt für das Erreichbare an die volkstümlichen Bethlehemscenen, die Passion, die Mönchsgeschichten zu halten pflegte. Nur die Meister der Bewegung, der Ekstase und des Helldunkels verstanden auch aus diesem Mysterium in ihrer Art Großes zu machen, — wie Correggio in der Tribune von S. Giovanni. Merkwürdigerweise hat Murillo die Krönung der Maria nie gemalt.

Velazquez hat die Bedingungen dieser Darstellung gewiß reiflich überlegt. Ihm konnte nicht entgehn, daß in einer solchen Wolkenceremonie Erinnerungen an die Wirklichkeit störend sein würden, daß man den Gläubigen die altgewohnte Scene zeigen müsse, neu belebt weniger durch Naturstudien, als durch Adel der Formen, Erhabenheit der Empfindung und Würde, Einfalt

---

[1] *Beide Bilder sind nach Ansicht neuerer Kenner bereits in den dreißiger Jahren entstanden. Die Krönung der Maria wurde schon von Palomino und Bermudez in die Nähe der Lanzas gesetzt.*

[2] Mit dem Gemälde La Trinidad in den Inventaren ist unser Bild gemeint.

und Ebenmaß, ernste Musik der Farbe. Wie einst Raphael in der Verklärung die malerisch-dramatische Kompositionsweise der Kartons verließ und zur Symmetrie des Byzantinismus zurückkehrte. Die Himmelskönigin thront in der Mitte; höher auf etwas zurückliegendem Plan, Christus und der ewige Vater. Eine unmalerische, der Bühne entlehnte Aufstellung also, wo die Gefeierte, um der Andacht voll sichtbar zu sein, sich von den himmlischen Majestäten abwendet. Alle mittelalterliche Kirchengarderobe hat er jedoch beseitigt: die Gewänder sind schmucklos, an die Stelle der Goldkrone tritt ein Kranz von Röschen.

Adel der Frauenerscheinung hat er in dieser Madonna sichtlich erstrebt. Die Züge sind weicher als in dem Jugendbild der Magier, der Blick stolz, die Geberde von vornehmer Anmut. Freilich vermißt man selige Freude, Überraschung, Dankbarkeit. Aber so würde sich eine Kastilierin in dieser Lage benehmen; standesgemäße Miene und Haltung wäre ihr Hauptgedanke: sie nimmt den Stolz ihrer neuen Würde an. Die beschattenden gesenkten Wimpern erinnern wohl an Holdseligkeiten früherer Zeiten, aber sie erinnern nur daran, um ihre Abwesenheit fühlbar zu machen. Starke Brauen und große Augen, ein Stumpfnäschen, der schmollende Mund, schwarze locker gewellte Haare, tief über die Schläfen gezogen und das Oval halbmondförmig einrahmend, geben dem Kopf doch etwas Modellgeschmack. Aber es fehlt jenes Etwas, das auch die hausbacknen und häßlichen Typen des fünfzehnten Jahrhunderts zu Madonnen geweiht hat, die Zutrauen erweckende Weiblichkeit, der sie ja ihre Mitregentschaft von Volkes Gnaden verdankt. Denkt man gar an Tizians Asunta, wie deutlich erscheint hier der Abstand des italienischen und spanischen Kunstgeists, der die Etikette selbst mit hinauf in den Himmel nimmt.

Der Ausdruck ist den Händen überlassen. Die Rechte berührt die Brust, die Linke ist wagerecht ausgestreckt, in Erwartung des großen Augenblicks. Uns würde diese Mimik bei aller Anmut kalt und melodramatisch erscheinen; indes sind gerade diese Handbewegungen dort verbreitet, und auch im gewöhnlichen Gespräch zu beobachten. Die Hände sind vollkommen schön, von reizender Linienbiegung und zarter Beweglichkeit. Man findet sie ebenso bei jenem geistvollen Beobachter spanischen Wesens, Domenico Greco. Sieht man nun noch einmal zu, so wird man Anklänge an diesen Maler auch in Gruppierung und Draperie, in Kolorit und Lichtern erkennen.

Der Christus erinnert an das Krucifix von S. Placido; wieder fallen die langen dunklen Locken, rechts hinters Ohr gestrichen, an der linken Seite über das Gesicht herab, als Grund für die edle Profil-

linie. Der Blick ist schwermütig ernst. Man könnte diese vorgebeugte Gestalt auch in ein Verhör vor dem Hohenpriester versetzen.

In dem „Alten der Tage", wie Jehova im Buch Daniel heißt, ist er realistisch wie Zurbaran. Während Pacheco einen ernsten schönen Mann, keinen Kahlkopf, (Arte II, 178) forderte, wählte er ein greisenhaftes Modell, das er passender hernach für Paul den Eremiten verwandte. Gerötete Augenlider, zahnloser Mund, kein seelischer Hauch in den verknöcherten Zügen.

Am wunderlichsten hat er experimentiert in Gewandung und Farbe. In Gemälden der Dreifaltigkeit pflegte man sonst die erste Person in hohepriesterlichem Mantel, Christus als Auferstandenen darzustellen, halbnackt, mit sichtbarer Seitenwunde. Hier haben beide lange und weite Tuniken und Mäntel angelegt, die aber zu schwere faltenreiche Massen geben, mit zu sehr gehäuften Motiven für die beabsichtigte feierliche Wirkung. Man glaubt die mühsamen Versuche am Gliedermann zu sehn; denn solche Mäntel trug man in Spanien nicht, aber die Ähnlichkeit mit der straffen „Capa" mußte als profan vermieden werden. Die Gewandung der Madonna ist einfacher.

Diese ansehnlichen Tuchmassen haben drei Noten: die langen Röcke der Männer Violett, ihre Mäntel purpurartiges Karmin, die Frauenkleider wie herkömmlich Rot und Blau. Violett ist durch blaue Lasuren über dem Karmin gewonnen. Eine Triade die wohl ohne Beispiel ist in der neuern Malerei. Velazquez bevorzugte diese in der kalten und dunklen Seite des Spektrums liegenden Farben, um den Grundton feierlichen Ernstes zu bekommen; die kirchliche Symbolik würde sie eher für eine Totenfeier als für ein Krönungsfest gewählt haben. Dazu geben Violett, Blau und Purpurrot infolge ihrer Nähe die stärksten Farbenmißklänge. Violett und Blau, Violett und Rot gehören zu den Beispielen des schädlichen Kontrasts. Auch die in der alten Kunst beliebte Zusammenstellung Blau und Rot ist wenigstens nicht glücklich abgetönt. Und kein neutraler Schatten unterbricht diese unruhigen Töne, vergebens sucht das Auge nach Erholung in einer warmen Kontrastfarbe; ja das grelle Weiß der Wolken vollendet die düstere kalte Wirkung[1]. Aber grade diese Anomalien scheinen

---

[1] Die Lehren der Farbenharmonie waren den spanischen Malern nicht unbekannt, Palomino führt grade Rot und Violett als Beispiel der „mala vezindad" an (II, 135). Ein Kritiker im Quarterly Review (1872) nennt dagegen den Ton unsers Bilds wärmer als sonst, Stirling „brighter in hue" als gewöhnlich. Pacheco in dem Kapitel über die Trinität (II, 178 f.) empfiehlt für die erste Person eine Alba mit weißen Lichtern und lila (colombrino) Schatten und Mantel von Brokat oder einer ernsten Farbe; hellblaue Tunika und hellvioletten Mantel; für Christus den roten Mantel.

neuerdings zur Beliebtheit des Bildes besonders in Malerkreisen beigetragen zu haben.

DIE EINSIEDLER

Glücklicher war Velazquez in seinem wahrscheinlich letzten kirchlichen Bilde — seinem einzigen Mönchsstück: dem Besuch Antonius des Abts bei Paulus dem Einsiedler. Dies Gemälde war bestimmt für den Altar des Oratoriums in der S. Antonius-Einsiedelei am Westende des Parks von Buen Retiro, einer Stiftung der Portugiesen; es wurde im Jahre 1659 aufgestellt.

Das Bild hatte einen vortrefflich passenden reichen Goldrahmen, damals etwas Seltenes, mit flachem Bogenabschluß, den man später mit einem viereckigen vertauscht hat und die Zwickel mit Farbe ausgefüllt[1].

Greise Einsiedler der Wüste waren ein Lieblingsthema der Epigonenzeit, von Tintoretto und dem jüngern Palma bis auf Guido und Rubens. Diesen Urvätern spiritualistischer Askese wurde eine sehr materielle Wirklichkeit gegeben; es waren Bravourstücke in Darstellung des Verfalls der sterblichen Hülle. Ihre mächtigen Skelette, bekleidet mit dem faltenreichen Leder des Alters, versinnlichten Ertötung des Fleisches, Rüstigkeit gegenüber den Schrecken der Wüste, dem Teufel und den visionären Paroxysmen. Um die hl. Hieronymus und Antonius, die damals aus der Manufaktur Spagnolettos in Neapel hervorgingen, stritten sich die Kabinette aller Länder.

Velazquez hat ähnliche Modelle wie Spagnoletto benutzt, sonst aber einen eigenen Weg eingeschlagen. Er wollte die Patriarchen, gegen seine Gewohnheit, der Landschaft unterordnen, um ebenso beredt durch den Schauplatz wie durch Gestalt und Geberde zu sprechen. Durch jene Natur, in der die Askese der Essener und Anachoreten, diese Anpassung der Religion an die Wüste, erwachsen ist; durch ein milieu, in dem die erhabenen Extravaganzen der Heroen der Weltflucht natürlich erscheinen.

Dargestellt ist der Besuch, auf höheren Wink, des neunzigjährigen Antonius bei dem 113jährigen, ihm bis dahin unbekannten Kollegen Paulus. „In der herrlichen Armseligkeit dieses Lebens wurde ihm offenbart, wo einer lebe vollkommener als er. Paulus von Theben hatte seit der Verfolgung Diokletians in einer Höhle gewohnt; eine Palme gab ihm Nahrung, Schatten und Kleidung. Neunzig Jahre waren vergangen ohne daß die Menschen

---

[1] Die Skizze der spanischen Louvresammlung (Nr. 286) war eine verkleinerte Kopie; jetzt in England bei Mr. Beaumont, Piccadilly.

von ihm wußten ... Antonius kam nur zu seinem Tode“[1]. — Beide sitzen vor der Höhle auf Steinblöcken, in der Nähe der Quelle. Ihr Seelenaustausch wird eben unterbrochen durch die Erscheinung des Raben, das Brot im Schnabel; seit sechzig Jahren legte er es täglich dem Heiligen zu Füßen, diesmal war es doppelt. Der Rabe stammte von dem des Elias ab. In der verknöcherten Gestalt des hl. Paulus liest man das höhere Alter und die verwildernde Einsamkeit; der hl. Antonius ist, wie auch sein Kostüm zeigt, als der weniger Begnadigte der Zivilisation näher geblieben. Aus den mühsam erhobenen müden Armen und zusammengeschlossenen Händen, dem Glanz der Augen sprechen Dankbarkeit und Hunger; Antonius ist ganz Staunen. Velazquez bleibt immer der Meister sachgemäßer Gebärden, die nie zu wenig noch zu viel sagen; Spagnolettos heftige wenn auch malerische Attituden im Geist Michelangelos erscheinen neben ihm konventionell. Nur im Kostüm ist er nicht korrekt. Paulus, der hier in weißem ärmellosen Kittel mit Strick gegürtet sitzt, trug ein Kleid von Palmblättern (was Don Quixote wußte, II, 24), Antonius, hier in braunem Rock und schwarzem Mantel, besaß ein Hemd von Schafpelz und eine dunkle Kutte von rauhem Zeug.

In Mittel- und Hintergrund hat er nach der naiven Weise des Mittelalters Antonius' Wanderung zu der heiligen Höhle und das Ende des frommen Romans über die Landschaft verstreut. Er begegnete auf dieser pfadlosen Reise Geschöpfen der Wüste, Halbmenschen, welche die blinde Heidenwelt als Halbgötter verehrt hatte. Zuerst einem Centauren, den er um den Weg fragte; sodann einem Männchen mit Ziegenfüßen, Geiernase und Hörnern, das sich ihm als Faun vorstellte und eine Mission für seinen Stamm erbat. Darauf sieht man ihn vor der Lattentür der Höhle stehn und um Einlaß flehen. Als der Heilige endlich seinen Tränen nachgebend herauskam und den Mann erkannte, dessen Besuch ihm vor seinem Ende (das also nun gekommen) der Herr verheißen, bat er, ihm den Mantel des hl. Athanasius zu holen. Als Antonius mit diesem zurückkam, fand er ihn kniend entschlafen, er trug ihn hinaus und zog der Leiche den Mantel an. Während er die üblichen Psalmen und Hymnen singt, erscheinen fromme Löwen, die das Grab graben und dafür den erbetenen Segen des Heiligen empfangen[2].

Die Legende der Erzväter des Mönchtums wie die der Pro-

---

[1] Karl Hase, Kirchengeschichte 74.

[2] Ein Spanier, den ich in dem trüben Winter 1872/73 vor dem Bilde traf, glaubte darin eine Vision der Zukunft zu erkennen: der letzte Tag Spaniens, wo der letzte Carlist und der letzte Republikaner sterbend ihr Versöhnungsmahl halten.

pheten ihrer Urbilder hat von jeher zu landschaftlicher Behandlung Anlaß gegeben. Waren doch die Mönche selbst in der Wahl wildromantischer Wohnsitze der Geschmacksbildung der Weltkinder um ein Jahrtausend vorangeeilt.

Nicht unter jedem Himmelsstrich aber kann man Studien für Einsiedlerszenerie sammeln. In S. Peter zu Gent sieht man dieselbe Visite in vlämischem Geschmack: da ist ein üppiger Wald, Türme, ein Schloß dahinter, ein Fluß mit lachender Ebene, eine turmreiche Stadt endlich: wozu brauchte da der Rabe bemüht zu werden? In Mirous Bild (Ermitage 529) sind zahlreiche, wenn auch nur Vegetarianer-Delikatessen auf dem Rasen ausgebreitet. Selbst die ernsten, einsamen Waldstücke eines Ruisdael würden hier nicht passen: es fehlt der weite Horizont und die Poesie der Öde.

Die baumlosen Gebirgstäler des Südens, mit ihren großen wilden Linien, wo die Natur des Menschen und seiner Kultur wieder Herr geworden ist, geben allein die Stimmung für die Legende der Pioniere der Weltflucht. So malte Gaspard Dughet die Geschichten des Elias und Elisa in der Kirche S. Martino ai Monti zu Rom. Aus den Bergen der Sabina weht uns der Geist entgegen, dessen Sprache jene Seher vernahmen, dort fielen die Bande von ihrem Sinn, sie sogen die Prophetenkraft ein, vor Könige und Nationen hinzutreten. Über diesen wilden Tälern, hochragenden Gipfeln und stillen durch die Malaria verödeten Ebenen liegt eine Weihe und Feier, in der die Natur ihre Göttlichkeit wieder an sich genommen hat, ohne jener Schemen zu bedürfen, deren Niedergang Schiller sentimentale Klagen nachsandte.

Noch wilder, noch verwandter der Thebais sind die Despoblados Castiliens und Estremaduras. Überragt von der Sierra, die den Ort vor der Welt draußen hütet, liegt ein enges Tal, das ein Quell zur Oase umgeschaffen hat. Dies grüne Tal mit dem Gebüsch und den aromatischen Kräutern seiner Abhänge mündet in eine enge, von überhangenden Kalksteinmassen beschattete Schlucht, wie ein Engpaß, der aus der sonnigen Welt draußen in die unzugängliche Burg der Entsagung führt, von der ein Ausgang nur ins Jenseits offen steht. Die vorderste Masse, wie ein Stück Cyklopenmauer, raubt uns zwei Drittel der Landschaft. In ihr liegt die Höhle des Heiligen, die herabsickernde Feuchtigkeit hat dem Fels einen grünlichen Überzug gegeben. Der Maler wollte der Lebendigkeit zuliebe Motive einer ihm bekannten Gegend benutzen. In den meilenlangen Felswänden des Tals, durch das er wohl von den Forsten Balsains nach Segovia geritten, finden sich oft weiche Gesteinschichten, die das Wasser

ausspült und in Höhlen verwandelt. Sie umgeben das blühende Tal des Flüßchens Eresma, in das der Bach Clamores mündet. In einer solchen Höhle war es, wo S. Fruto, der Patron von Segovia, nachdem er alle seine Habe den Armen gegeben, sich verbarg, dort beschloß er sein Leben, hierher sollten in der maurischen Zeit die mozarabischen Christen geflüchtet sein. Die Palme mit deren Blättern Paulus sich kleidete und die eigentlich beide Greise beschatten sollte, ist hoch oben in der Ecke angebracht, wie ein Emblem. An ihre Stelle tritt eine schlanke, dünnbelaubte Erle, von Schlingpflanzen umrankt und von Brombeersträuchern umgeben, wie sie die Pfade im Norden Spaniens säumen. Darüber wölbt sich ein hoher, von leichtem Gewölk durchzogener Himmel, von dem eine Gras und Gehirn versengende Sonne ihre Strahlen sendet. Ein Wüstenhimmel, der die Vorstellung des Unendlichen, das Endliche zu nichts zerdrückend, in den Menschengeist pflanzt. Dies übermächtige Firmament gibt den Raumverhältnissen des Bilds den Charakter.

Die Malweise ist von unsäglichem Reiz. So schreibt nur eine Hand die vierzig Jahre den Pinsel geführt. Es ist das dünnstgemalte aller seiner Bilder, ganz im ersten Anlauf beendet und dann nicht mehr berührt. Alle Wirkungen sind erreicht mit einem Kleinsten von Kraft- und Stoffaufwand. Auf feiner Leinwand, über gelblich-weißen Grund sind wenige, blaue und braune Tinten, dünn gelegt; damit ist erreicht, was man sonst durch unendliche Lasuren oder Auftrag mit dem Spatel kaum fertig bringt. Das merkwürdige aber ist, in dieser Körperlosigkeit, die Formbestimmtheit, von den Figuren und Draperien bis auf die Sträucher. Die Zeichnung schwebt hinter der wie hingeblasenen Farbe, als sähe man ins Weite durch eine dünne Gaze.

MYTHOLOGIEN

Auch die letzten Stücke dieser Klasse scheinen auf besondern Wunsch des Königs gemalt zu sein; wenigstens waren sie für zwei von ihm selbst geschaffene oder neu eingerichtete Räumlichkeiten bestimmt: die Torre de la Parada und den Spiegelsaal des Schlosses. Dort befand sich neben Aesop und Menippus ein Bild des Kriegsgottes Mars; hier vier Szenen mit Venus und Merkur. Der Saal führte seinen Namen von acht gleichen Spiegeln, deren Größe indes nach unsern Begriffen recht bescheiden war, mit Rahmen von Ebenholz und Bekrönung von vergoldeter Bronze in Gestalt eines Adlers, der den Spiegel mit seinen Fittigen umfängt. Man sieht diese Spiegel auf Carreños Bildnissen Carls II

und seiner Mutter. Den Rang des Saals bezeichneten die Bildnisse der fünf Habsburger: Carl V, Philipp II mit seinem Kinde Fernando (geboren 1591) nach der Schlacht bei Lepanto, von Tizian, Philipp III auf der „Vertreibung der Moriscos“ von Velazquez, Philipps IV Jugendbild von Rubens. Zu ihnen ist später auch noch der letzte gekommen: Carl II von Carreño. Über und zwischen den Fenstern und über den Spiegeln gruppierten sich mythologische nebst einigen alttestamentlichen Szenen. Da sah man die vier Furien (Sisyphus und Genossen) Tizians; vier Stücke Tintorettos: Judith und Holofernes, Venus und Adonis, den Raub der Helena, Pyramus und Thisbe. Drei biblische Geschichten von Paul Veronese: Jakob und Rahel, Moses im Nil, der Knabe Jesus im Tempel; Bassanos Schmiede Vulkans. Rubens' letzte Gemälde waren für diesen Saal bestellt worden: Andromeda, Herkules und Antäus, Raub und Friede der Sabinerinnen. Ferner Scævola, Achill und Deidamia, Jakob und Esau, die Nymphen mit dem Füllhorn, der Satyr einen Löwen tränkend. Zu diesen Fremden gesellten sich zwei Spanier: Ribera mit Jael und Sisera, Samson und Delila (über den Fenstern), und an dem bescheidenen Platz dazwischen Velazquez.

Gewiß eine seltene Kollektion: antike Stoffe von der Hand der ersten Naturalisten des Jahrhunderts. Die alttestamentlichen Geschichten wurden nach denselben novellistischen allegorischen Gesichtspunkten ausgewählt und behandelt.

Von diesen fünf Stücken des Meisters sind noch erhalten der Mars, die Venus mit dem Spiegel und der Merkur mit Argos. Apollo und Marsyas, Venus mit Adonis sind verloren.

MARS

Für die Ansicht, daß die mythologischen Szenen Velazquez kein Glück gebracht (ein Spanier meint, daß er die Göttergesellschaft so schlecht behandelt habe, weil er ein so guter Katholik gewesen sei), ist besonders der Mars ins Feld geführt worden. R. Ford fand hier die Formen eines galizischen Lastträgers, ein Bildhauer den abgestandenen Cirkusherkules, ein dritter die gleichgültige Modellstudie; W. Burger dachte an die Flamländer der Verfallzeit.

Man kann sich ungefähr denken, wie er auf diese Darstellung gekommen ist.

Er hatte in Rom bei der Auswahl der Abgüsse mehrere Darstellungen des Ares sich angesehn, aus solchen Anregungen ist das Gemälde hervorgegangen. Es ist ein entkleideter Mann mit



Juan Bautista del Mazo: Das Kind in Domherrntracht.
(Früher dem Velazquez zugeschrieben.) Wien, Galerie Harrach.

Karl Screta (?): Bildnis eines jungen Mannes.
(Früher dem Velazquez zugeschrieben.)
Wien, Galerie Harrach.

Caravaggio (?): Der lachende Bursche.
(Früher dem Velazquez zugeschrieben.)
Wien, Kunsthistorisches Museum.

glänzendem Helm auf dem Kopf: so sah er den Gott in der Villa Medici, in der Gruppe mit Venus; eine solche Marmorstatue in der Villa Borghese (jetzt im Louvre) hat er abformen lassen. Er stellt den wilden Kriegsgott, den homerischen Stürmer ruhend dar: so war er zu sehn in der Villa Ludovisi in einer Statue, die man auf Skopas zurückgeführt hat; das linke Bein ist da ähnlich in die Höhe gezogen. Auch dieses sonst als Gladiator bezeichnete Werk brachte er im Abguß mit.

Das Motiv der Ruhe ist hier dominierend. Er hat Rüstung und Kleider abgeworfen und sich auf den Rand eines Feldbetts niedergesetzt. Grade in der Nachlässigkeit der Haltung erhält man vielleicht besser als in der Spannung des Kampfs den Eindruck des gewaltigen Gefüges dieses Baus und seiner schlummernden Kräfte. Sogar die Rechte, mit dem Stock (einer Streitaxt ?) steckt unter dem Mantel, wer könnte auch die Rechte des Mars ohne Beunruhigung sehen ? Dieser rötliche Mantel fließt zu beiden Seiten des Lagers herab und spiegelt sich im Schilde: eine Anspielung auf den „blutbefleckten Menschenvertilger" Homers.

Was die Formen betrifft, so wird niemand von Velazquez die Kopie einer Statue erwarten, er konnte auch den Mars nur malen, wenn er irgendwo einen Menschen ausfindig machte, der ihm zu dem von dem griechischen „Menschenmörder" berichteten zu passen schien. Ares wird von dem Dichter als ein rohes Wesen geschildert; die Alten gaben ihm eine derbe Muskulatur, starken Nacken, kurzgelockte und gesträubte Haare. Sollen wir ihn tadeln, daß er das Musterbild des „Rasenden, der kein Gesetz kennt" in einer Gestalt aus den Horden der Wallenstein und Marradas fand ? Es ist ein „eherner" (Ilias 5, 866) Körper, von mächtigem aber ebenmäßigem Knochengerüste; wie bei dem farnesischen Herkules erscheint die Brust zwischen den gewaltigen Oberarmen wie eingeklemmt. Ein Körper von merkwürdiger Festigkeit des Fleisches, der neben der allzu gleichmäßig gespannten Muskulatur der Renaissancebildner und der gedunsenen des Bernini den Vorzug voller Wahrheit der Fett- und Hautdecke hat.

Motiv und Formsprache dürften hiernach mehr im Sinn der Antike sein, als man sich einbildet. Das Ärgernis haftet auf dem Gesicht und dessen von dem Idealismus antiker Götterbilder abweichendem Bildnischarakter. Aber „kleine Augen und stärker geöffnete Nase" gehörten auch zum Signalement des Ares; und so kommen wir schließlich auf den Schnauzbart, der freilich unwiderstehlich parodistisch wirkt. Man erkennt darin seine Sorglosigkeit in der Ausmerzung störender Details des Modells. Ein Grieche würde ihn wahrscheinlich für einen Ares der Kelten er-

klärt haben, nicht bloß wegen des Schnurrbarts, den auch di
Frankenkönige tragen.

Der tiefgehende Helm beschattet die Züge. sein Goldglan
kontrastiert mit den glanzlosen Augen; man sieht nicht recht,
blicken sie Übermut oder Drohung? Hier sollte das Unheimlich
dieses unberechenbaren Dämons angedeutet werden. Die Ver-
dunkelung des Gesichts durch den Helm, der aufs Knie ge-
stützte Arm mit der Hand an der Wange, die herabgehend
Rechte, findet sich ähnlich in Michelangelos düsterm Pensieroso.–

Die klassischen Stoffe sind eben heute in einer schlimmen Lage
Im Jahrhundert der Pedanterie, als in Madrid selbst „der Lakai
latinisierte“ (Quevedo), arbeiteten schon die antiken Namen für
ein Bild, heute entstrahlt ihnen ein Frost von Langeweile. Wo
der Künstler sie durch Griffe in die Natur zu beleben sucht, da
ergießt unfruchtbare Gelehrsamkeit ihren Spott. Die antiken
Figuren des Velazquez sind eigentlich nicht mehr Parodie als die
des Rubens und der Renaissance[1].

Farbe und Ton kommen auch in andern Arbeiten dieses Jahr-
zehnts vor[2]. Das Violettrot des Mantels mit seinen weißlichen
Lichtern stimmt nicht gut zu dem gleichartigen Fleischton und
dem Blau des Schurzes. Das wird man gemeint haben mit „Mono-
tonie“, oder „Freskoton“; während andere das einzig Löbliche
des Bilds in „gewissen Qualitäten des Tons“ fanden. Sehr weise
hat der Maler die dunklen, polierten, goldschimmernden Stahl-
stücke ober- und unterhalb der nackten Gestalt dazwischen ge-
worfen.

Der Mars wird zuerst erwähnt in dem beim Tode Carls II auf-
gestellten Inventar der Torre de la Parada, im achten Zimmer
neben der Rubensschen Hochzeit der Thetis und des Peleus, und
zwischen Aesop und Menipp, jedes zu fünfzig Dublonen geschätzt.
Er wird also für dieses Jagdschloß gemalt sein. Der wilde Kriegs-
mann saß hier zwischen den zwei friedlichen Lumpengelehrten;
ein Bild des Loses der Wissenschaft in Kriegszeiten.

Das Institut von Gijon besitzt eine sorgfältig gearbeitete
Rötelzeichnung von zweifelloser Echtheit, die eine Studie
zum Mars nach demselben Modell ist[3]. Die Stellung ist jedoch
etwas verändert. Das linke Bein, auf das er den Ellbogen stützt,

---

[1] *Vgl. José Ortega y Gasset, Tres cuadros de Vino, El Espectador, Madrid 1916, Bd. I.*

[2] *Manche Kenner halten das Bild für früher.*

[3] Nr. 409. 23 zu 9° c. Facsimile in Acebal y Escalera, Bocetos del Instituto de Jovellanos. Gijon 1878 *und bei A. L. Mayer, 150 Handzeichnungen spanischer Meister.* Er hat auch den Schnauzbart und dünne Kopfhaare.

ist über das andre geschlagen; der Kopf, stark auf die Seite gesunken, ruht begraben in der Handfläche, die Augen sind geschlossen. Das geplagte Modell war eingenickt; der Maler zeichnete es in dieser Position, die ihn interessierte, weil man darin ohne Gefahr für den Schwerpunkt einschlafen kann. Während so der Kopf im Profil erscheint, zeigt sich der Rumpf ganz von vorn; die Brust drängt sich in ihrer mächtigen Breite hervor.

MERKUR UND ARGOS

Zwischen den Fenstern des Spiegelsaals befand sich dies Bild[1] als Pendant zu Apollo und Marsyas[2]. Beides beliebte Stoffe, klassische Mordgeschichten, und wegen der allegorischen Ausgiebigkeit. Lope im „Pilger“ führt uns zu einem vornehmen Gefangenen im Kerker von Barcelona, der sich damit tröstet, die Wände der Zelle mit Sinnbildern seiner Schicksale (hieroglyphicos) zu bedecken. Neben Orpheus und Sisyphus sieht man auch unsre Szene, sie bedeutet nach dem Epigramm des Vespasiano Estroza:

Amor sutil al mas zeloso engaña.

Im ersten Zimmer der königlichen Sommerwohnung sah man den Apoll mit Marsyas von Spagnoletto, gemalt 1636. Dieses Henkerstück war von jeher (Dante und Raphael!) Poeten und Malern teuer als Emblem der Intoleranz aller wahren Diener der Kunst gegen die Mittelmäßigkeit.

In der Torre de la Parada war auch ein Rubens, eine abendliche Waldlandschaft, wo der Wächter Argos, sitzend entschlummert, den Hals recht bequem der Operation darbietet, — eine banale Anpassung vielgebrauchter Attituden. Velazquez hat auch bei diesem leichten Füllbild gedacht, und nicht eher zum Pinsel gegriffen, bis er die Geschichte geschaut hatte. So entstand ein unheimliches Dämmerungsstück: der Nachthimmel, von schweren eisengrauen Wolken bedeckt, sendet noch einige Streiflichter auf die silhouettenartig auf dunklem Boden hervortauchenden Gestalten. Wie der Indianer der Prärie schleicht Merkur auf Knien und Händen heran, in der aufgestützten Rechten das bloße Schwert, sein Opfer umkreisend; den Kopf nach links wendend, sieht er sich vor dem Hüter der Io, ein Bild plötzlich-unwiderstehlicher Überwältigung durch den Schlaf. Es ist als habe ihm

[1] *Oben bedeutend angestückt.*

[2] Otros dos quadros yguales de entrebentanas de á 3 varas de ancho y vara de alto de dos fabulas, la una de Apolo desollando á un Satiro; y la otra de Mercurio y Argos con una Baca; ambos originales de Belazquez, tasados á cien doblones cada uno. Inventar von 1666.

die Statue des sterbenden Fechters in der Villa Ludovisi vor geschwebt, die er auch für den Palast abformen ließ. Die Figur des Kuhdiebs mit dem Flügelhut zeichnet sich mit dem gehörnten Kopf der Kuh[1] dahinter ab auf der düstern Glut des Himmels. Das Linienmotiv liegt in dem Gegensatz der in sich zusammen gekrümmten, nach oben geöffneten Schläfergestalt, und des über den Boden gebeugten Meuchelmörders; die Gesichter sind verkürzt und beschattet; in der Verschwommenheit des Halbdunkels mit den scharfen Reflexen fühlt man doch die sichere Modellierung dieser mächtigen Formen heraus.

DIE VENUS MIT DEM SPIEGEL

„Die Toilette der Venus", bedient von Nymphen, ist aus antiken Denkmälern bekannt: es gab Statuen wo sich die Göttin in dem Schild des Ares spiegelte; auch der Gebrauch eines wirklichen Spiegels findet sich bereits. Die von Tizian für Philipp II gemalte Venus mit dem Spiegel, im vorigen Jahrhundert aus Madrid verschwunden, hing im Jahre 1636 im königlichen Sommerschlafzimmer, später in der Galerie über dem Kaisergarten. Es gehörte etwas Kühnheit dazu, durch Wahl eines solchen Gegenstands den Vergleich mit dem Venezianer herauszufordern; wahrscheinlich verdanken wir es dem Könige[2], daß Velazquez sich auch einmal in dieser bei allen echten Künstlern als eine der schwersten und höchsten Aufgaben geschätzten Darstellung eines jugendschönen weiblichen Körpers versucht hat. Um Reminiscenzen auszuweichen, hat der Hofmaler eine möglichst verschiedene Stellung gewählt: die ausgestreckte Lage auf dem Ruhebett und die Rückenansicht. Diese hatte Tizian in der Venus mit Adonis angewandt, um ein Pendant zu der Danae zu liefern; vielleicht hatte sie Velazquez in seinem (verlorenen) Adonis von der Vorderseite gezeigt. Er kann auch angeregt worden sein durch die Statue des Borghesischen Hermaphroditen, die er in Rom abformen ließ. Der malerische Wert der Umrisse und Modulationen eines jugendlichen Rückens war ihm hier aufgegangen.

Auch in seinem Gemälde hält ihr Amor einen Spiegel in schwarzem Ebenholzrahmen vor, sie richtet den Kopf, der auf dem

---

[1] „Es ist ein richtiges Kuhauge, aber es lebt darin die gespannte Angst einer Menschenseele, die den Augenblick gekommen sieht, der über ihr Schicksal entscheiden soll." H. Knackfuß, Velazquez S. 60.

[2] *Loga vermutet, daß dies Bild für Olivares gemalt sei, da es später dem Sohne seines Erben gehörte. Danach wäre es schon vor 1642, dem Jahr seines Sturzes, entstanden.*

eingezogenen Arm ruhte, etwas in die Höhe, nach links. Der Knabe hat sichs bequemer gemacht, er kniet und stützt die übereinandergelegten Hände auf den Rahmen. In seiner kindlich weichen Gelenkigkeit gleicht er dem kleinen ABC-Schützen in Correggios „Schule des Amor", die unserem Bilde im Palast Alba lange Zeit Gesellschaft geleistet hat. Da man von dem Gesicht der Göttin nur etwas verlorenes Profil zu sehen bekam, so hat der Maler uns im Spiegel entschädigt. Da sieht man einen vergnügten Mädchenkopf, ganz von vorn, von dichtem, ungekünsteltem Haar umrahmt, etwas zerflossen gemalt, mit grauen Schatten, die von der dunklen Wand gegenüber kommen. Spiegelgläser waren dort wohl selten untadelhaft, vielleicht wollte auch die Schöne nicht erkannt werden. Man muß gestehn, daß dies Spiegelbild nicht ganz hält, was der hübsche Umriß mit dem braunen zusammengewundenen Haar des Scheitels versprach.

Also der Körper ist die Hauptsache. Es ist ein spanischer Typus; man hat das Modell in dem Mädchen der „Spinnerinnen" wiederkennen wollen. Keine mächtigen „zur Bildhauerei erschaffenen" Formen griechischer oder lateinischer Rasse. Aber es ist eine feine Gestalt, für andalusische Tänze geschaffen. Man sieht ihr an, daß sie mit dem ganzen Körper Musik machen kann. Die beiden Linien, die obere mit den starken Hervorragungen der Schulter und des Beckens (wodurch die Dünne der Taille bemerklich wird), die untere mit der langen flach bewegten Kurve, die Wirbellinie dazwischen, ausklingend in dem Köpfchen und in dem ausgestreckten, nur skizzierten Fuß: dieser Kontur gibt einen unvergleichlichen Eindruck von Schlankheit, Geschmeidigkeit, Beweglichkeit. Es ist ein orientalischer Hauch darin, wie aus dem west-östlichen Divan:

> Wie Wurzelfasern schleicht ihr Fuß
> und buhlet mit dem Boden.

Der Bau dieser zierlichen Gestalt weicht also von venezianischem Geschmack ab, nicht aber die Modellierung in vollem Licht, — nur einige schmale Randschatten mit leuchtenden Reflexen finden sich an den Einbiegungen der untern Kontur. Ja, in dem Einklang von Zartheit und Bestimmtheit der Undulationen innerer Flächen übertrifft sie jene. Nur ist der Ton erheblich kühler, an die Stelle der gelblich warmen Hautfarbe tritt eine kaltrötliche. Die Farben der Umgebung: der gesättigte Purpur des Vorhangs, das hellrosa Band des Spiegels, die blaue Schärpe des Knaben stimmen nicht recht dazu. Kein Venezianer würde in die Nachbarschaft des Nackten jenes schwarze Tuch gebracht haben, das die untere Linie entlang in einer flachen Kreislinie herabhängt.

Es sollte wohl die Helle des Inkarnats kontrastlich heben und von dem weißen Bettuch trennen.

Das Gemälde würde seinem damals schon verstorbenen Schwiegervater wenig Freude gemacht haben, der riet, weibliche Modelle nur für Antlitz und Hände zu benutzen und im übrigen sich mit Quellen zweiten Rangs zu behelfen (El Arte I, 354 f.). Velazquez ist der einzige unter den frühern Spaniern, der sich an die Teufelin Venus gewagt hat, obwohl man auch dort seit Vargas gewußt hat, daß das Können sich eigentlich im Nackten, diesem „Depositum aller körperlichen Vollkommenheiten“ zu zeigen habe, und dazu fast nur in Mythologien Gelegenheit gegeben sei. Ribera hat einmal den Tod des Adonis gemalt, aber seine ganz bekleidete Göttin könnte ebensogut eine Magdalena vorstellen[1]. Ihre zahlreichen Darstellungen in den königlichen Schlössern stammen alle von Fremden. Die Inquisition bestrafte die Einführung und Ausstellung lasciver Bilder mit Exkommunikation, fünfhundert Dukaten und einem Jahre Verbannung; indes Palomino erinnert daran, daß das Nackte noch nicht das Unschickliche (deshonesto) sei, und selbst dies wohl zu unterscheiden vom Lasciven (Museo II, 95). Aber auch er empfiehlt Malern den Ovid und das Theatro des los Dioses nur, damit sie die Bilder in den Palästen besser verstehn, nicht wegen der Stoffe, die ihnen aufgegeben werden könnten. Die Proskription solcher Darstellungen ist mehr auf Rechnung inquisitorischer Etikette und der durch sie großgezogenen nationalen Heuchelei zu setzen, als auf angebliche christliche Sittenstrenge. Wer viele spanische Kirchen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts gesehen hat, erinnert sich, daß selbst über Altären billige Ansprüche an Erbauung auch der Sinnlichkeit nicht unberücksichtigt blieben. Denn seit den Tagen der Phönicier hat dort auch die andre Himmelskönigin (Jeremias 7, 18) allezeit ihren, oft von denselben Devoten wohlbedienten Kultus gehabt. Wir wissen also was davon zu halten ist, wenn heutzutage Catonen, vor denen auch Alba und Philipp II wie Heiden und Zöllner geachtet werden, bedauern, daß Velazquez solche „seinem männlichen und christlichen Geist eigentlich widerstrebende Stoffe behandelt habe[2]. Freilich gewährt man ihm mildernde Umstände, da er sich doch vor dem Heidenwahn behütet habe, unsre erbärmliche Leibesnatur (nuestro miserable

[1] Am Ende des siebzehnten Jahrhunderts in Buen Retiro; vielleicht das jetzt in der Galerie Corsini zu Rom befindliche Gemälde.

[2] So zu lesen in der Ilustration Española y Americana 1874. II. Menendez Pelayo, Historia de las ideas estéticas II, 631 nennt das eine „pudibundez, no ya de pintor cristiano, sino de cofrade ó congregado“.

fisico, Genesis I, 31 ?) zu vergöttlichen, wie es jene kunstgewaltigen Sünder (valientes pecadores), genannt Julio Romano, Tizian, Rubens verübt haben. Zum Beweis, daß der spanische Maler sich gänzlich losgesagt habe „von den schmählichen Buhlreizen (torpes hálagos) der erotischen Muse, die den Geist der italienischen und vlämischen Künstler tyrannisch knechtete“ (dueña tirana de la inteligencia de los artistas etc.) wird uns die Ansicht dieserVenus vorgehalten: sogar den Spiegel hat der „keusche und strenge Velazquez“ so gestellt, daß man nur das Gesicht sieht, und die Göttin uns den Busen verbirgt (nos oculta el seno)[1]. Heilige Celestina, was würdest du zu solchen Spaniern gesagt haben!

Die Venus kommt im Inventar von 1686 unter dem Namen Psyche und Cupido im Spiegelsaal vor[2] und verschwindet nach dem Brande (1734). Um die Mitte des Jahrhunderts taucht das gefeierte Bild, wie es Ponz nennt (Viage V, 303), im Palast Alba auf. Von da wandert es in die Galerie des Friedensfürsten Godoy und wird bei dem Verkauf (1808) nebst Tizians „schlummernder Nymphe“ von Mr. Wallis erworben. Buchanan schätzte beide auf 4000 Guineen. Auf den Rat Sir Thomas Lawrences kaufte die Venus Mr. Morritt für 500 Pfd. Im fernen Yorkshire, auf dem Landsitz Rokeby, dem Walter Scott dichterische Weihe gegeben, war die arme Göttin vorläufig sicher vor Akten des Glaubens, wie sie einst der „keusche und strenge Sinn“ des Herzogs Louis von Chartres über die Jo und Danae Correggios verhängte[3].

BILDNISSE DER KÖNIGLICHEN FAMILIE

DIE KÖNIGIN MARIANNE

Nach dem Abschluß des erschöpfenden Kampfs mit den Niederlanden glaubte der seit dem Jahre 1640 durch wiederholte Schicksalsschläge in Familie und Staat schwergeprüfte König noch ein-

---

[1] Tartuffe. Couvrez ce sein que je ne saurais voir,
par de pareils objets les âmes sont blessées,
et cela fait venir de coupables pensées.
Molière, Le Tartuffe III, 2 (1667).

[2] Otros dos quadros yguales de á vara de alto y vara y media de ancho, el uno de Adonis y Venus; y el otro de Siquis y Cupido, Originales de mano de Velazquez. 150 und 100 doblones. *Das hier angeführte Bild, Psyche und Cupido, ist nicht das Gemälde der National Gallery, sondern ging vermutlich bei dem Brande von 1734 zugrunde. Das Londoner Bild war bis 1688 im Hause Mendez de Haro in Italien (nach den Inventaren von 1682 und 1688), kam in diesem Jahre in das Haus Alba durch Vermählung des Herzogs von Alba mit Da. Catalina de Haro y Guzman. Die späteren Besitzer s. oben.*

[3] *1905 von der National Gallery für 45000 Pfd. erworben.*

mal bessere Tage hoffen zu können. Und in seinem Hause ging ihm ein neues Leben auf. Er hatte in diesem Jahrzehnt seine Königin, seinen Sohn, seinen Bruder Ferdinand und die Schwester Maria verloren; er stand einen Augenblick fast ganz einsam da. Nun aber sah er sich, der alternde Herr, wieder an der Seite einer jungen Königin, eines lieblichen Töchterchens, und sogar Söhne wurden ihm beschert, die Hoffnung der Monarchie.

Das Bild Mariannens von Österreich[1] verfolgen wir fast ein halbes Jahrhundert lang im Ahnensaal; zuerst als Neuvermählte[2], noch halb Kind, zuletzt im Witwenschleier; in dieser Gestalt ward sie Velazquez' Amtsnachfolgern Mazo, Carreño und Coello vererbt.

Maria Anna, geboren 1635, war die Tochter Kaiser Ferdinands III und der Maria, der vor zwanzig Jahren nach Wien vermählten vielgeliebten Schwester Philipps IV. Dieses Geschenk wurde nun, nach Calderons Wort, von Deutschland an Spanien zurückerstattet.

Nach dem plötzlichen Tod ihres Verlobten, des Erben der Krone, wurde der Monarch von den Cortes bestürmt sich wieder zu vermählen, er entschloß sich, an die Stelle des Sohnes zu treten. Es fehlte nicht an Stimmen, die diese Ehe für unschicklich hielten und keinen guten Ausgang prophezeiten[3]. Auch in Spanien wußte man, daß Ehen zwischen so nahen Verwandten bedenklich seien[4].

Keine sechs Monde waren nach dem Tode D. Baltasars (9. Oktober 1646) verflossen, als bereits die Kapitulationen in Preßburg unterzeichnet wurden (2. April 1647). Die Vermählung durch Stellvertretung fand im folgenden Jahre zu Wien statt. In Trient mußte sie vom November 1648 bis zum Frühjahr warten, weil der Oberhofmeister, Herzog von Nájera y Maqueda, erst im April mit ihrem Hofstaat in Mailand ankam. Der Graf von Lumiares übergab ihr den Schmuck (joya); er bestand aus 22 Diamanten, deren größter auf 25000 Escudos geschätzt wurde, das Ganze auf 80000. Keine Reise einer spanischen Königin war je mit soviel Hindernissen, auch finanziellen gemacht worden. Zwei und ein halbes Jahr waren seit der Verlobung verflossen, als die nunmehr vierzehnjährige von ihrem dreißig Jahre ältern Gemahl in

[1] *Vergleiche jedoch Anm. Seite 667.*

[2] *Ihr frühestes Bildnis, Prado 2441, anscheinend von Franz Luyx, wohl gegen 1647 von Wien an den Madrider Hof gesandt, vgl. Allende-Salazar und Sanchez Canton, Retratos, S. 227.*

[3] Basadonna, chiffrierte Depesche vom 3. August 1649. Matrimonio il più improprio.

[4] Ni suceden descendencias que se logren de casamientos parientes. Tirso. Esto sí que es negociar. III, 8.

Navalcarnero empfangen wurde, wo der Erzbischof von Toledo die Trauung vollzog:

> Que apénas catorce apriles
> Bebió del alba la risa.

Aber der Empfang in der Hauptstadt sollte ihr und der Welt noch einmal zeigen, was dies alte Spanien war. „Der Hof, sagt Basadonna, wollte beweisen, daß er noch Wunder tun könne, jetzt, wo jedermann glaubte, daß man am Boden liege." Freilich war es die Stadt die alles bezahlen, durch Steuern aufbringen mußte. Und dieser gute Wille, die noch immer standhaltende Liebe zum Königshaus erschien dem Venezianer als der Wunder größtes. „Die nationale Eitelkeit nicht zu vergessen, die sich so gern am Schein satt ißt."

Die Ausschmückung der Stadt von Buen Retiro bis zum Alcazar war wohl das größte was je in dieser Art dort geleistet worden ist. Noch nie hatte Madrid eine so zahlreiche, tüchtige Malergemeinde besessen. Das Theater von Buen Retiro war eine Schule gewesen im dekorativen Fach. Sie wirkten im Bunde mit den Bildhauern, Architekten und Dichtern, wie denn Calderon, der uns alles in der Komödie „Guárdate de la agua mansa" geschildert hat, die allegorischen Motive für die Triumphbogen angab. Dieser Einzug war ein über Wunden und Lumpen geworfener Purpurmantel. Aber wenn die einzelnen Künste mit ihren Darstellungsformen vor der Hand zu Ende sind, gelingen ihnen durch Bündnisse und Anpassungen zuweilen noch neue, oft die stärksten Wirkungen.

An einem klaren windstillen Novembertag (dem 15.), bei einer „Sonne von Kristall", fand der Einzug statt. Die Straße von San Ildefonso zum Escorial war erleuchtet; hier strahlten Portiken mit 2300 Lampen. In Buen Retiro saß die Königin auf, gefolgt von den Damen, zwölf berittenen, die übrigen in Kutschen. Voran zogen die deutschen, vlämischen und spanischen Wachen, 350 Mann, in Sammetlivreen; dann die Herolde; zweihundert Reiter; die Granden mit einem Heer von Pagen und Staffieren.

Die Straßen bis zum Schloß waren von den Dächern abwärts mit Teppichen, Tapisserien, bemalten „sargas" und Leinwandbildern bedeckt, ein Augenzeuge vergleicht sie mit einem festlich geschmückten Kirchenschiff. Von fünf Triumphbogen, schimmernd von Gold, stellten vier die Idee der spanischen Weltherrschaft dar, ethnographische Statuen und Gemälde vergegenwärtigten die Besitzungen in den vier Weltteilen; sie standen am Guadalajarator, im Prado, in der Carrera de S. Gerónimo, an der Puerta del Sol und auf Plaza S. Maria. Der Architekt war Sebastian de Herrera Barnuevo, den der König dafür zum Maestro

mayor der Palastbauten ernannte. Jeder kostete 25000 Escudos. Der florentinische Gesandte rühmt die Größe und den edlen Stil; der im Prado wird Alonso Cano zugeschrieben. Hier erhob sich der Parnass, in natürlichem und künstlichem Blumenschmuck, Herkules und das Flügelroß mit der Hippokrene von Wein auf seinen beiden Gipfeln, im Tal Apoll mit den Musen, zu ihren Seiten Statuen der großen spanischen Dichter des Altertums: Seneca, Martial, Lucan; der Renaissance: Juan de Mena, Garcilaso und Camoens; die jüngstverstorbenen endlich: Quevedo, Góngora, Lope. An den Parnaß schlossen sich die elyseischen Felder, die der Bogen an der Carrera de S. Jerónimo abschloß. Am Tor wurde die Königin von den 52 Regidoren Madrids in goldbrokatnen Togen empfangen, der Besamanos vollzogen und vom Corregidor die Stadtschlüssel überreicht. Der König stand auf einem Balkon des Palastes Lerma. Die Königin setzte ihren Ritt nun unter dem Baldachin fort.

Zwanzig Bühnen waren an den Straßenmündungen errichtet für Nationaltänze und Possen. Die Brunnen der Puerta del Sol und des Stadthauses spielten. Vor San Felipe sah man in Nischen die vergoldeten Statuen der Ahnen, von Carl V und Ferdinand I an, nebst ihren Taten in Malereien; auch die polychromierten und bekleideten Statuen des Herrscherpaars fehlten nicht. Von dem Platz S. Maria aus betrat sie die Kirche, empfangen von dem Patriarchen beider Indien. Auf dem Palastplatz standen zwei Triumphwagen mit der Statue des Merkur, der Hymen sein Amt abtrat, umgeben von Fackelträgern und Musikanten. Diese nahmen sie in die Mitte und brachten sie zum Tor, wo der König ihr entgegentrat. Clarendon fand ihn sehr kräftig und von Farbe, obwohl nicht ohne die Spuren seiner frühern Lebensführung. Beim großen Maskenrennen verdiente er sich noch einmal den lauten Applaus der hierin kompetenten Zuschauer; er war also noch immer der erste Reiter seines Reichs. —

Der Gegenstand dieser Feste war eine kleine, kindische, unwissende und eigensinnige Person. Das platte Gesichtchen, in dem der Verstand noch schlummerte, zeigte keine schönen Linien, das einzige charakteristische war der Familienzug um den Mund. Allein Dank ihren vierzehn Jahren bemerkte man nur die frische Farbe, die blonden Haare und die klaren blauen Augen.

Die Camarera mayor hatte viel Arbeit, ihr das formlose deutsche Wesen abzugewöhnen (il costume sincero d'Allemagna): für eine Königin von Spanien schicke es sich nicht, über die Späße des Hofzwergs so laut zu lachen. Sie meinte, dann solle man ihr diesen unwiderstehlichen Humoristen ganz wegnehmen; sie hätte auch

sagen können: Warum es sich dann für die Majestät schicke, vom Hanswurst unzertrennlich zu sein? Ihr Geschmack war nicht eben gewählt: beim Karneval von 1651 wurde eine Schar Mäuse unter die Hofdamen losgelassen, und die Erfinderin dieses Scherzes reich belohnt.

Philipp IV, der einst die liebenswürdige, kluge, charaktervolle und viel hübschere Isabella vernachlässigt hatte, machte der unbedeutenden Marianne mit der zärtlichen Beharrlichkeit des alternden Mannes den Hof; er wurde sogar ein guter Ehemann, denn jetzt mußte alles an die Erlangung eines Thronerben gesetzt werden. Dieser königlichen Verliebtheit verdankt man ihre zahlreichen Bildnisse.

Die Ungeduld des Königs konnte die Rückkehr seines Hofmalers nicht erwarten, und so trat der Schwiegersohn für ihn ein. Juan Bautista del Mazo nahm sich zusammen, und das sehr ähnliche Bildnis machte sein Glück, man wurde auf ihn aufmerksam. Palomino, der es bei einem Fronleichnamsfest am Guadalajarator ausgestellt sah, nennt es ein Wunder des Pinsels (a. a. O. 372).

Die drei Bildnisse im Madrider Museum sind nicht aus dieser ersten Zeit; es scheint, man hat die von Velazquez gleich nach seiner Ankunft gemalten den Verwandten geschickt. Das Kind hatte sich seit der Abfahrt aus der Hofburg auf der langen Reise günstig entwickelt; sie sollte sich nun dort in der erstaunlichen Mode ihres jetzigen Hofs präsentieren.

Das schönste Exemplar in Wien (Nr. 617, Abbildung 41) stammt aus der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, damals spanischen Statthalters in Brüssel. Eine geringere Replik ist neuerdings im Depot zum Vorschein gekommen (Nr. 618)[1]. — Wie doch ein von Grazien und Musen übergangenes Wesen durch Jugend und Gesundheit dem Auge Freude macht! Sie scheint zu strahlen in der ersten Wonne jener Feste, die ihr zu Ehren ohne Unterbrechung sich abspielten.

[1] Früher dort Maria Theresia genannt, die nun die Stieftochter Mariannens geworden war. Der modenesische Graf Ottonelli erzählt, daß im Februar 1653 der Marchese Mattei, Gesandter des Erzherzogs, nach Flandern reiste, um die Bildnisse des Königspaars und der Infantin (Maria Theresia) zu überbringen, „credo per fomentargli la speranza del matrimonio con la detta Serenissima Infanta". (22. Februar 1653.) *Das Wiener Depotbild wurde 1921 in den Kunsthandel abgegeben im Tausch gegen zwei frühe Bildnisse von Rubens. Die alte Benennung dieser Bildnisse als Infantin Maria Teresa ist richtig, vgl. Heinrich Zimmermann, Jahrb. der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses 1905, 185 ff. (mit Anführung von Urkunden) und A. L. Mayer, Kleine Velazquez-Studien, 39 ff. — Die beiden Wiener Bilder waren vor 22. 2. 1653 vollendet. Das eigenhändige erhielt der Kaiser, die Werkstattarbeit Leopold Wilhelm.*

Die erste Empfindung vor diesen Bildnissen ist wohl das Erstaunen über Haarputz und Anzug. In der zweiten Hälfte der vierzig war diese Damenmode in Aufnahme gekommen. Das bisher noch wirksame Motiv der Erhöhung wurde gänzlich verdrängt von dem der Breite, die Horizontallinie mit einer Konsequenz durchgeführt, die den guten Geschmack mit nie gesehener Kühnheit herausforderte. Hier ist es der Mühe wert einen Augenblick zu verweilen, um von dem Märtyrtum spanischer Damenmaler dieser Zeit eine Vorstellung zu geben.

Der hohe Schopf und die traubenförmigen in die Wangen vorgedrängten Seitenlocken verschwanden; aber wenn schon bei diesen gelegentlich die Perücke eintreten mußte, so war jetzt an eine Herstellung des Gebäudes durch den natürlichen Hauptschmuck nicht mehr zu denken. Die künstlichen Haare, von Seide oder Wolle (cabellos postizos, monos) sind glatt herabgestrichen, und zu beiden Seiten in fünf bis sechs senkrechten, symmetrisch aneinandergereihten Locken tressiert, mit erschütternder Regelmäßigkeit durch Bänder, Rosen, Juwelen geschmückt und in der Höhe des Kinns wagerecht abgeschnitten. Die Reihe Edelsteingehänge nimmt sich aus wie eine Versechsfachung der Ohrringe. Hinten legten sich als Abschluß noch große Straußenfedern über diese mit einem geöffneten Altarschrein vergleichbare Haarzier. Unter der blonden Perücke sehen die Anfänge des natürlichen Haares hervor, besonders die breite Querlocke der Stirn. Wenn das Kleid ausgeschnitten ist, läuft dessen Saum ebenfalls wagerecht um Brust und Schulter, wie die Linie der Wasserfläche bei einer Badenden; ebenso die Halsketten.

Das schmale gradlinige Leibchen setzt mit seiner keilförmigen Schneppe in den ungeheuren Reifrock ein, der immer mehr von der Kegel- in die Walzenform überging. Auf die Unterdrückung der natürlichen Rundung im Oberkörper folgte nun eine erstaunliche Anschwellung. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts gebrauchten die Damen einen Reif am untern Ende der Kleider. Jetzt wurden noch zwei bis vier Reifen Spartgras, später Messingdraht, mit Leinwand überzogen, an den obern Teil gelegt. Der Rock ging nun aus der Glockenform in die eines Kleidertrockners (asciugapanni) über. Man nannte diese Reifröcke „guardainfantes“, die Damen behaupteten, sie sähen interessant und kokett darin aus (curiose e galanti); diese Röcke seien luftig und bequem, da die Unterkleider weit und fliegend gemacht werden könnten. Der „guardainfante“ gewinnt also gleich unter der Taille seine volle Breite, gleich als stände die Figur in einer Tonne; nur war er nicht ganz rund, sondern vorn abgeplattet. Er stieg und sank

beim Gehen; die Hände ruhten darauf wie auf einer Logenbrüstung, und wie hier Zettel und Handschuhe, so hängte man darüber Uhren, Spiegel, Porträts. Eine solche Dame füllte die Seite eines Wagens ganz aus. Sie hatte Mühe durch die Haustür zu kommen, und die Komödianten verlangten doppelte Eintrittspreise. Demgemäß nahmen auch die andern Toilettenstücke einen imposanten Umfang an: Das Taschentuch sah aus wie ein Tafeltuch, der Spitzenkragen von Tüll ging bis über die Mitte der Brust, die Halskette, selbst die Goldfassung der Juwelen wird dick und schwer. Die Füße blieben natürlich ganz unsichtbar[1].

Was noch von der Arbeit des Schöpfers der Eva übrigblieb wurde mit schreienden Farben bemalt, nicht bloß das Gesicht bis auf Augenlider und Ohrläppchen, auch Schultern und Hände. Alles war mehr Maske als Zier.

Den Fremden (wie den Damen vom Hofe Ludwigs XIV) erschien diese Mode häßlich, ja unanständig, und bei sonst sympathischen Personen wehetuend. Als sie zum ersten Male in Rom auftauchte, bei der Ankunft des Vizekönigs von Neapel, Duca de Arcos, erregte sie Anstoß und Spott[2].

Es wäre verlorene Mühe gewesen, eine solche Gestalt durch gefällige Anmut veredeln, dies barbarische Kostüm malerisch gestalten zu wollen. Velazquez blieb auch hier der spanischen Art treu, die nichts vertuscht, vor keinem Schrecken der Wirklichkeit zurückbebt. Dafür wirkte er durch den Reiz einer schattenlosen, silberschimmernden, überaus geistreichen Behandlung. Die jugendlichen Damenporträts, jetzt eine Hauptaufgabe des Malers, brachten ihn auf ein neues Farbensystem: das Weiß und Rot dieser Deutschen, von Calderon besungen, wurde in Madrid Mode und im Hofatelier zum koloristischen Leitmotiv. Zur hellen Haut dieser Blondinen stimmt die weiße Seide, der Brillanten- und Perlenglanz (nacár), von jener noch überstrahlt; das Wangenrot, neben lila Halbtönen, klingt wieder in den natürlichen Rosen der Haare, den rosa Seidenstoffen und Schleifen; alles aber gewinnt noch durch den Fonds, z. B. des dunkelgrünen Vorhangs.

---

[1] Als auf ihrer Reise nach Madrid eine städtische Deputation Proben des Gewerbefleißes, u. a. seidene Strümpfe überreichte, warf der Majordomus diese dem Geber ins Gesicht, mit den Worten: „Ihr sollt wissen, daß spanische Königinnen keine Beine haben“ (Abeis de saber que las reinas de España no tienen piernas). Sie hatte schon von den cosas de España einen Begriff bekommen, denn sie glaubte wirklich, in Madrid würden ihr die Füße amputiert werden, und brach in Tränen aus.

[2] Roma resta maravigliata del brutto, e disonesto habito donnesco spagnuolo, atteso massime a tempi passati ch'era tenuto honesto. Ameyden, Diario 31. März 1646.

Weiß und schwarz (in den Spitzen), Goldglanz, Zinnober stehen oft nebeneinander in fast schrillen „borrones", ohne daß ein Ton sich mildernd, ausgleichend darüber legte, oder ein Schatten Ruhe gewährte. Wie ins Kerzenmeer eines Festsaals eingetauchte Gestalten das Auge blenden, sollten hier durch das in reinster Kraft wirkende Licht- und Farbenspiel die Sinne berückt werden, ehe der Geschmack zum Urteil sich sammelte[1].

Unter Leitung ihrer Camarera mayor fand sich die Wienerin bald in ihre Rolle. Der Zwang spanischer Etikette drückte bald ihrem Gesicht einen stolz-gelangweilten Zug auf, nur gesellte sich noch eine mürrische Verziehung des Mundes hinzu, die ihren Charakter verriet: man nannte sie schon die „eigensinnige und starrköpfige Deutsche" (ostinata e pertinace Allemana). Verdrießliche Blasiertheit macht alt; in den beiden Bildnissen, wo sie dem König gegenüber steht, fällt der Unterschied der dreißig Jahre nicht mehr auf. Auch die Farbenzusammenstellung der Bilder wird ernster, dunkler.

So sieht man sie in den drei großen Gemälden des Museums im Prado, die den letzten Jahren des Meisters angehören müssen[2]; sie zählte fünfundzwanzig Jahre, als er starb. Es sind wohl die reizlosesten Bilder die er hat malen müssen.

Das Einzelbild (1190) in ganzer Figur wurde bis auf die Nebensachen (z. B. die Umrisse des Taschentuchs) wiederholt in dem

[1] Zahlreiche Repliken dieser ersten Jahre beweisen, wie begehrt die Bildnisse der jungen Königin waren. Das einzige mir bekannte, welches jenem Wiener Bildnis gleichkommt, dürfte die Wiederholung in der Galerie La Caze im Louvre (Nr. 37) sein; Beruete hält es „zweifellos" für die Originalstudie *(Wohl das 1654 nach Paris an die Königin Anna geschickte Bild.)* Ihm stand die sehr kindliche Büste nahe, welche auf der Ausstellung im Palais Bourbon (1874, Mr. Ledieu) erschien. *(Jetzt in Nordamerika.)* Das vielgelobte Exemplar, welches Ferdinand VII vom Kanonikus Cepero in Sevilla für zwei Zurbarans eintauschte, in der Versteigerung des General Meade (1847) von R. Ford für dreizehn Guineen erstanden, ist mit hastigem, breitem, aber flauen und eintönigen Pinsel gemacht, fast nur mit schwarz und gelb. So stumpfe dunkle Farben kommen am wenigsten in dieser Zeit bei dem Meister vor. Die Perücke ist hier statt in lotrechten Locken, in bogenförmigen Wülsten tressiert. Ähnlich das Brustbild bei Nicolas Gato de Lema in Madrid (Laurent 1293), und das aus der Galerie Villasante de Montija, in H. Thodes Kunstfreund 1885 beschrieben.

[2] *Die Bildnisse Prado 1190 und 1191 entstanden schon 1652 bis 53. Das erste, bessere (im Prado-Katalog jetzt als Werkstattarbeit bezeichnet) hatte wohl als Gegenstück den König in Rüstung (später vermutlich verbrannt). Von diesem Bildnispaar erhielt Leopold Wilhelm Werkstatt-Wiederholungen, zusammen mit dem vor 22. 2. 1653 vollendeten Bildnis der Infantin Maria Teresa. Das Bildnis der Königin aus Leopold Wilhelms Besitz hat Zimmermann (vgl. Anm. S. 277) in Schönbrunn gefunden; es ist eine Wiederholung des Pradobildes 1190, woraus sich dessen frühere Entstehungszeit ergibt.*

Gegenstück zu ihrem Gemahl in Rüstung (1191). Sie trägt ein schwarzes Kleid, mit breiten silbergestickten Borten an Leibchen, Schoß und unterm Rand. Rosa Vorhang, Sessel, Tisch (mit vergoldeter Standuhr) auf grünlich grauem Grund, sind durch bräunliche Halbtöne gedämpft. In Nr. 1190 sind die Hände weicher modelliert, die Harmonie ist um eine Idee besser. Dieselbe Aufnahme liegt der Halbfigur zugrunde, die in Manchester war, und aus der Sammlung Hugh Baillie an Herkules B. Brabazon kam. In dem zweifelhaften Bild des Prado (1222), wo sie dem König gegenüber vor einem breiten Betpult kniet, scheint sie älter, die Augen wie leidend, — die Gestalt auf tiefrotem Grund, den ein schwerer Vorhang umrahmt. Er ist von demselben Stoff wie die weit ausgebreitete Decke des „reclinatorio": orange- und perlfarbiger Silberbrokat mit orientalischen Mustern. Die das Brevier fassenden Hände sind etwas unglücklich gekrümmt. — Dies Paar war für den Escorial bestimmt.

Neuerdings ist ein merkwürdiges Bildnis in Wien (Nr. 605) zum Vorschein gekommen. Es muß nicht lange vor dem Tod des Königs gemalt sein und nach dem Tode des Velazquez, von dessen Auffassung und Farbengefühl es ganz abweicht, daher kaum eine Imitation, etwa Francisco Rizis, genannt werden kann. Aus dem Gesicht ist die Schminke, aus den Haaren die brennendrote Bänderzier verschwunden; der feine schwarze Spitzenbesatz der Säume macht sich gut auf dem hellroten gesteppten Kleid, das wieder zur Glockenform zurückgekehrt ist. Das warme, bernsteinartige Reflexlicht, hier im Einklang mit den Formen der vollen, noch anziehenden Gestalt, stimmt vortrefflich zu dem dämmerigen goldbroschierten roten Vorhang dahinter. Über den Augen liegt ein zarter Goldton wie ein Schleier, und dazu stimmt ein Zug von Melancholie. Sie trägt einen überaus reichen Perlenschmuck, zwei Riesenperlen über den Schläfen und an der Brust, diese als Mittelpunkt von sechs Perlenrosetten. Zur Linken dringen durch die Tür Licht und Luft eines Parks, man sieht Treppenbaluster, eine rote Wand mit Nische und Büste, Pappeln. An den Sessel ist ein Kapuzineräffchen gebunden. —

MARIA THERESIA

Nach dem Tode des Prinzen Balthasar (1646) war Philipp IV als einziges Kind noch eine Tochter geblieben, Maria Theresia, geboren am 20. September 1638. Sie war nun die Erbin des spanischen Throns, und es begannen Vorbereitungen für die Huldigungsfeier. Bei der Wiedervermählung ihres Vaters mit

der nur drei Jahre ältern Marianne zählte sie elf Jahre. Zwöl Jahre lang lebten die beiden jungen Damen, Enkelinnen Ferdi nands II und Heinrichs IV, an demselben Hof; man sah sie oft bei Festen, bei Audienzen nebeneinander; die Infantin verdun kelte ihre Stiefmutter durch Anmut und Verstand. Bei einer Feie des Geburtstags der künftigen Königin im Dezember 1647 führte sie den Reigen der Damen, „mit soviel Lebhaftigkeit und Grazie" daß sie sich aller Herzen eroberte. „Der König war mit zärtliche Aufmerksamkeit Zuschauer des Festes, das ihm seine einzig Tochter gab“[1]. Gewöhnt die erste Rolle zu spielen, fürchtete si die Geburt eines Bruders. Bei der kleinen Margarethe vertrat si Patenstelle; der modenesische Gesandte sah sie bei der Taufe sie war noch sehr klein, aber regelmäßig gebaut, und von den edelsten Lineamenten[2]. „Ich glaube nicht, sagt er, daß die Chri stenheit heute eine anmutigere und schönere Prinzessin besitzt." Als sie zur Kapelle ging, glitt ihr beim Ausziehen des Handschuh ein kostbarer Ring vom Finger; einer armen Frau, die ihn ih zurückgab, sagte sie: „Behaltet ihn, Gott hat ihn Euch geschickt."

Ihre Verbindung mit dem jungen Ludwig XIV war eine Idee Mazarins, der den Bourbonen die spanische Erbfolge verschaffen wollte. Schon im Todesjahre des Prinzen hatte er dem Gesandten für Münster diesen Plan eröffnet. Aber die Politiker hielten das nur für ein Manöver zur Durchkreuzung der Wiener Projekte Kein spanischer Staatsrat könne eine solche Heirat ernstlich in Erwägung ziehen, solange der männliche Erbe fehle.

Aber lange bevor das Projekt ins ernsthafte Stadium getreten war, hatte die Infantin selbst sich ihrem Vetter in Paris be stimmt. Hier sprach ihr französisches Blut. Ludwig war in dem selben Jahre wie sie geboren, nur fünfzehn Tage älter. Als 1653 der kaiserliche Gesandte für den König der Römer, Ferdinand († 1654) warb, und ihre Bildnisse nach Flandern und Deutsch land geschickt wurden, erhielt (im August) der venezianische Gesandte in Madrid, Giacomo Quirini, einen ebendahin lautenden Auftrag seines Kollegen Sagredo in Paris (s. Anhang). Brienne hatte das Bild für ihre Tante, Königin Anna verlangt. „Ich habe schreibt Quirini, Don Luigi (Haro) überredet es mir zu schenken; nach viel Hin- und Herreden sagte er, er könne diese Gunst einem Gesandten der Republik nicht abschlagen; er wolle nicht wissen, wer es von mir erbeten habe. Das Gemälde wird von Velasco,

---

[1] La Signora Infanta . . . guidò la danza, con leggiadrissimo brio, e vivacità Depesche Giustinianis, 28. Dez. 1647.

[2] È da tanta grazia, e da proportione di membri, e da lineamenti sì nobil accompagnata, che comparisce a maraviglia bene. Depesche vom 27. Juli 1651

dem Maler des Königs, angefertigt, und dann mit der üblichen Zahlung von fünfzig Realen nach Paris geschickt werden." Der Kurier nach Flandern überbrachte es. Quirini ist aber überzeugt, das Gemälde werde nur zum Schmuck einer Galerie oder eines Zimmers dienen; es wäre schwach sich einzubilden, daß die Erbin der Monarchie sich in einem andern Lande als Spanien vermählen könne. Freilich, setzt er später hinzu, „das Original würde wohl gern statt des Bildnisses nach Frankreich wandern". Das Original suchte sich Vorwände zu Spaziergängen im Palast, um einem Bildnis des jungen Louis zu begegnen, „der mit ritterlichem Anstand und in Soldatentracht ohne Kampf siegt; und ich besorge, er hat das Herz dieser schönsten Prinzessin bereits besiegt" (16. Oktober 1655). Nach der Verlobung setzte sie diese Besuche offener fort, und sich vor dem Bilde verbeugend sagte sie zu ihren Damen: „Das ist ein Gruß für meinen Bräutigam."

Im März 1654 kam ein neuer Auftrag Sagredos, Quirini sollte in besondrer Audienz von dem Könige fünfzehn Bildnisse aus dem Hause Österreich erbitten; das Maß wurde geschickt; im Oktober folgt noch eine Nachschrift wegen vier anderer. Der König nahm es als Zeichen dort noch lebendigen Familiensinns. Die Königin Anna hatte sich ihrer Familie ganz entfremdet; beim Tode Balthasars hatte sie kaum ihre Freude verbergen können, daß zwischen ihr und dem Thron Spaniens nun bloß noch die Nichte stehe. Bei dem Tod der Kaiserin Maria hatte Philipp gerufen: Sie war meine einzige Schwester. Jetzt sagte er: „Sehr befriedigt bin ich durch das was Ihr mir von meiner Schwester mitteilt; es freut mich, daß sie dessen was bei uns vorgeht noch gedenkt: so könnt Ihr denn nach Frankreich schreiben, daß ich befohlen habe, die Bildnisse sofort in Angriff zu nehmen."

Dies alles geschah noch während des Kriegs. Im September erbittet sich der König ein Gegengeschenk. „Ich glaube, sagte er bei einer Audienz nach den Exequien des römischen Königs in der Palastkapelle, daß meine Schwester die Artigkeit der Bildnisse erwidern wird, die durch Eure Hand nach Paris gesandt wurden; denn auch ich wünsche die des königlichen Hauses, und zu dem Zweck werde ich Euch das Verzeichnis und die Maße geben, auf daß Ihr sie mir verschafft." Im Oktober 1655 überreichte der Gesandte bereits diese zehn Bildnisse dem hocherfreuten Monarchen. „Es habe ihm sehr wohlgetan (consolato), Schwester und Neffen zu sehn; denn auch unter den Wirren und Bitterkeiten des Kriegs muß man stets gedenken, daß wir Geschwister sind."

Was ist aus diesen Gemälden geworden?[1] Bildnisse Maria

[1] *Vgl. Anmerkung S. 667.*

Theresiens kommen sehr häufig vor, aber sie sind fast alle aus ihrer französischen Zeit; auch in Madrid ist keins mehr aus ihren spanischen Jugendjahren, obwohl noch die Inventare des vorigen Jahrhunderts mehrere aufführen; z. B. ein „Original des Velazquez“ in Buen Retiro[1]; sie scheinen ins Ausland gekommen zu sein, eine Spur weist nach Parma[2]. Das Bildnis einer etwa zwölfjährigen Infantin im Museum des Prado wird irrig für Maria Theresia ausgegeben (Nr. 1192)[3].

Dagegen war ein echtes Jugendporträt in der Sammlung Morny und kam später in den Besitz von Mrs. Lyne Stephens; man sah es 1874 bei der Ausstellung im Palais Bourbon (1,49 zu 1,02)[4]. Dies war im Stil der vierziger Jahre. Auf leerer dunkelgrauer Fläche, ohne Bezeichnung der Grenze von Fußboden und Wand ist ein rotbrauner Vorhang durchgezogen, der für die in schwarze Seide gekleidete Infantin den Grund abgibt. Sie steht neben dem Profil eines hohen Sessels, auf dessen mit Goldfransen besetztem Kissen ein sehr vornehmer Bologneser mit der seinem Stamm eignen Impertinenz sich's bequem gemacht hat; er gestattet der Freundin indes mit seinem langen zottigen Ohr zu spielen. Ihr Kleid ist mit silbergestickten, geschachten Borten an Leibchen und Rand besetzt; breiter fallender Spitzenkragen; kreuzweise rote Busenschleife mit der üblichen Riesenperle. Nach den ausgeprägten klugen Zügen ist sie älter, als man nach der kleinen Statur annehmen würde.

Unverkennbar ist die Ähnlichkeit mit ihrer Mutter Isabella von Bourbon, bis auf den Zug der unten etwas aufgetriebenen Wange. Sie hat auch deren Haarputz. Das starke runde Kinn, der kleine aber energisch modellierte Mund, der Blick sprechen von Charakter. — Obwohl Maria Theresia später, dank auch der ungleich gefälligeren französischen Tracht und Frisur, ganz anders aussieht, ist doch dies Kindergesicht in Mignards Gemälden noch wiedererkennbar.

Das Bild stimmt auch mit den Beschreibungen, die Madame de Motteville und ihr Bruder während der Begegnung in Madrid (1659) und am Fuß der Pyrenäen (1660) entwerfen. „Ihre Stirn

---

[1] Inventar von Buen Retiro 1700. „Original de Velazquez“. $2^{1}/_{4}$ v. zu $1^{1}/_{2}$ v. Im Bourbonenpalast 1772 als Infantin $2^{1}/_{2}$ v. zu $^{7}/_{4}$ v.

[2] Der Marchese Scotti aus Piacenza, der Elisabeth Farnese 1714 nach Spanien begleitet hatte und dort 1752 starb, besaß ihr Bildnis von fünf Palmen Höhe, von Diego Velazquez. Campori, Raccolta di cataloghi. Modena 1870, p. 519.

[3] *Im neuen Prado-Katalog: Infantin Margarita.*

[4] *Jetzt in New York, Metropolitan-Museum, Sammlung Pierpont Morgan. Zwischen diesem und den Bildnissen von 1653 steht der Kopf in der Sammlung Philipp Lehman, New York.*

war groß und das silberblonde Haar frei lassend, die nicht großen blauen Augen bezauberten durch Glanz und Sanftmut; die Wange war nach unten etwas dick; der Teint von glänzender Weiße; der Mund schön und rot." Man würde sie nach dem Mornyschen Bild kaum schön nennen; aber die Französin fand, daß sie weit hübscher sei als alle Porträts, die man nach Frankreich geschickt hatte.

Erst im Jahre 1659, als Marianne von Österreich inzwischen Spanien zwei Prinzen geschenkt hatte, hat Mazarin die Verwirklichung seines vierzehn Jahre lang verfolgten Projekts erlebt, dank dem Geschick des spanischen Gesandten Antonio Pimentel. Die feierliche Brautwerbung wurde dem Marschall von Grammont aufgetragen. Sein ritterlich glänzender Einzug in Madrid am 16. Oktober, wo er, „als Kurier eines jungen, galanten, verliebten Königs", den Weg vom Alcalátor bis zum Alcazar mit seinem großen Gefolge im Galopp zurücklegte, eroberte ihm die Achtung der Spanier. Philipp IV empfing ihn im „Spiegelsaal", stehend vor einem Thron „von unschätzbarem Wert"; der Saal war für die Ceremonie von Velazquez in Stand gesetzt worden. Dem Franzosen fiel das gewaltige Reiterbild Carls V von Tizian auf, das über dem Thron hing, „so natürlich, schreibt der Sohn des Marschalls, daß man glaubt, Mann und Pferd lebten". Die Ratifikation des Heiratskontrakts geschah am 10. Dezember. Calderon schrieb zur Feier des Ereignisses den „Purpur der Rose", die erste reine Comedia cantada in Spanien; die Braut hat sie noch mit angehört.

Philipp befahl Velazquez, dem Gesandten und seinen Söhnen den Palast zu zeigen, was am 20. Oktober geschah (Palomino III, 348); auch die Paläste des Admirals von Kastilien, des Ministers Haro, des Medina de las Torres, Oñates, alle voll wertvoller Gemälde, wurden besichtigt. Bei der Abreise ließ der Herzog dem Maler durch D. Cristóbal de Gaviria eine reiche goldne Uhr überreichen. Da mögen diese Herren der Vergangenheit gedacht haben vor jenem Ahnenbild des Kaisers, der einst im Nordwestturm dieses Alcazar ihren König gefangen gehalten hatte; an die Zukunft aber beim Anblick der beiden welken Sprossen des Hauses, auf dessen Erbschaft durch diese Heirat die Hand gelegt wurde.

Unsre Infantin machte auch auf die Französinnen einen günstigen Eindruck; dem Botschafter fiel nur auf, daß seine Beredsamkeit ihr nichts als einige stereotype „sakramentale" Höflichkeitsformen entlocken konnte[1]. Bei der späteren Zusammenkunft im Saal der Fasaneninsel des Bidasoa sah sie, von der Tür aus, zum erstenmale, incognito, der zweiundzwanzigjährige König. Er ent-

[1] Como está la reina mi tia? — Decid á la reina mi tia, que yo estaré siempre muy rendida á su voluntad.

setzte sich über ihren Anzug, fand aber dann, „daß sie doch viel Schönheit besitze, daß es ihm leicht fallen werde, sie zu lieben". Philipp war entzückt über seinen hübschen Schwiegersohn (lindo yerno).

Maria Theresia bewahrte dem Gemahl ihre längst aus weiter Ferne gewidmete Hingebung, sie hatte „keinen Willen als den seinigen, keinen Wunsch als den, ihm zu gefallen". Allein die Spanierin vermochte nicht Ludwig neben den lebhaften und geistreichen Damen jenes Hofs (der Nichte Mazarins!) zu fesseln. Ihr Geist war zu beschränkt, zu wenig beweglich; die Bildung erhob sich nicht über das Niveau der gemeinen Spanierin. Diese klösterliche Devotion, diese kindisch einfältige Empfindlichkeit erregte Lächeln, und da ihr Wesen so sanft und rein war, Mitleid. Sie hat Ludwig XIV von Anfang an gelangweilt, obwohl er bei ihrem Tode gesagt hat, das sei der erste Schmerz, den sie ihm verursacht.

DIE INFANTIN MARGARITA

Der Verbindung Philipps IV mit seiner Nichte entsproß ein liebliches Töchterchen, Margaretha Theresia (geb. 12. Juli 1651). In jenen Jahren unaufhaltsamen Niedergangs und schmachvoller Katastrophen war sie dem für die Sünden seiner Jugend büßenden König der letzte Sonnenblick eines umdunkelten Lebensabends. Das Kind war von seltenem Reiz; selbst der stolze spöttische Grammont, der ein groteskes Bild der Hofgesellschaft jener Tage entwirft (1659), nennt sie in seinem Brief an die Königin Anna „einen kleinen Engel", und an Ludwig XIV: „so lebhaft und hübsch wie nur möglich". Auch heute noch fühlt man vor ihrem Bild die siegreiche Macht des immerdar sich verjüngenden Lebens, das stets so frisch und hoffnungsreich wieder beginnt, wie der Morgen. Solange noch der Saft in einen letzten Zweig emporsteigt, wird er auch an dem morschen Baum eine Blüte erzeugen können den duftigsten des Frühlings gleich.

Und dank der Magie der Kunst, steht sie noch so taufrisch und lebenatmend vor uns, wie vor zweihundertsechzig Jahren. Man begleitet ihr Emporblühen durch sechs Jahre. Mindestens sieben Originalporträts sind uns zu Gesicht gekommen. Wie hat doch der fünfzigjährige Mann, der sonst nur für den Reiz der dunkelaugigen Kinder des Südens empfängliche Spanier die Mischungen gefunden für dies Wesen von fremdem, nordischen Geblüt und Farbe, — Mischungen, die ihm noch keiner abgesehen hat. Er triumphiert sogar über die groteske Mode, sie berührt wie ein Maskenscherz; die Kleine schüttelt sich und schwebt empor, um den Wagen der Eos zu umflattern.

Von allen Bildnissen des Kindes sind nur zwei im elterlichen Hause zu Madrid geblieben, das eine in der Mitte des großen Familienbildes. Aber da sie schon in der Wiege einem österreichischen Vetter bestimmt war, so wurden von Zeit zu Zeit Bildnisse nach Wien gesandt; die kaiserliche Galerie bewahrt deren drei oder vier, darunter das erste und das letzte.

Das früheste (Nr. 615) zeigt sie im Alter von drei bis vier Jahren[1]. Es ist ein feines Kind, die Farben zart und blaß, die Augen etwas matt und noch ausdruckslos, der Ton kühl und silberig. Von allen ist dies Bild wohl das heiterste, schimmerndste, farbigste. Das sparsam vertretene Schwarz der Spitzen und der dunklen Edelsteine scheint nur da, um die ganz aus glänzenden, lichtzurückstrahlenden Stoffen bestehende Gestalt noch blendender zu machen. Seide und durchschimmernde weiße Kinderhaut; Silber und seidenweiches blondes Kinderhaar; funkelnde Juwelen und blauglänzende Kinderiris. Das alles berührt das Auge so echt wie die Natur. Die Figur, in glockenförmigem silbergesticktem Rosakleid, steht auf einem Grund von tiefgesättigten warmen Farben: dunkelgrüner Vorhang, grünblaues Tischtuch, dunkelroter Smyrnateppich mit schwarzen Blumen. Gemalt ist es mit dem lockersten Pinsel. Um das Händchen ist nachträglich noch Weiß, um den Kopf Dunkelrot gesetzt. Wie soll man dies Bild beschreiben? Der Strauß auf dem Tisch daneben mit den blaßroten Rosen, Chrysanthem und Lilien wäre die beste Definition. Es ist ein Blumenbeet in Morgentau und Morgensonne. Warum bringt doch dieser skizzierte Strauß, wie das Wort Rose in Saadis Dichtungen, den Reiz lebender Blumen näher als manche Wunderwerke eines de Heem und Huysum?

Das Kind selbst steht dem Blumendasein nahe, seine einzige psychische Tätigkeit ist festzustehen einige Augenblicke, den Fächer zu fassen, die Hand auf den Tischrand zu legen. Aber etwas Entschiedenes, Korrektes ist in dieser Pose: die kaiserliche Dame als Knöspchen[2].

---

[1] Sie heißt dort Maria Theresia, aber die Züge sind dem ihrer dreizehn Jahre ältern Stiefschwester eben so fremd, wie ihren beglaubigten Bildnissen ähnlich; überdies ist der Stil der der fünfziger Jahre, und nicht des Jahres 1641 etwa.

[2] In C. v. Lützows Belvedere Galerie beschrieben und von W. Unger radiert. Eine Schulkopie in der Schleißheimer Galerie, Nr. 1294. — Eine gute Wiederholung war im Palast Alba, und wurde aus der Versteigerung in Paris (1877) mit 48000 Francs zurückgezogen. Die Haare fallen bis über die Schulter, die Finger sind bestimmter, der Blumenstrauß fehlt. Für den Katalog radiert. *Die Infantin erscheint auch etwas älter. Vielleicht von Mazo? 1,15 zu 0,90.*

Nun folgt das Bild im Louvre [1], wahrscheinlich ein Geschenk für die Königin-Witwe Anna, Linfante Margverite steht oben in Gold; es war schon in der alten französischen Galerie. Das Gesichtchen ist zierlicher geworden, aber die Augen mit ihren großen blauen Kreisen sind noch starr und ohne Gedanken. Dies Gebilde wie von anderm als gewöhnlichem, durchsichtigerem Menschenton, ist auf die grobe Leinwand gefesselt mit einer Farbe so dünn und einem Pinsel so leicht und schwebend, daß es die Verzweiflung nicht bloß von Dilettanten (wie Prosper Mérimée von sich sagte) ist, „a bone of contention to the copists" (Stirling). Auffallend ist der grünlich gelbe Ton, der von dem sonstigen Silberton abweicht. Er ist dem Mazo eigen, der vielleicht bei der Ausführung geholfen hat.

Nun folgen mehrere Figuren des Prinzeßchens um ihr sechstes Lebensjahr, wo sie am schönsten war, denn ihr war nur eine vergängliche Kinderschönheit beschieden. In dem neuerdings aus dem Schloß zu Prag geholten Wiener Bild (619), wo sie dasselbe Kleid trägt wie in den Meninas, ist das Gesichtchen feiner. Ihr Schutzengel hat inzwischen Grazie in die kleine Gestalt, Verstand in das glänzende Kinderauge gehaucht. Dies Werk trägt ganz den Stempel des Meisters. Von dem farbenjubelnden ersten unterscheidet es sich durch die Einfachheit der Tinten, auf dunklem Grund. Mit sehr wenigen breiten, vollen Pinselzügen ist Form und Leben hingezaubert. Die Bänder, der Vorhang (der den Umrissen der Figur folgt,) haben nur eine Idee von Rosa. Die weichen, seidenartig glänzenden, ins aschblonde fallenden Locken sind so fein und lose, als ob ein Lufthauch sie auseinanderblasen müßte. Das schwellende Mündchen, die etwas aufgetriebenen Nüstern, verraten den rascheren Atemzug und Puls des puppenhaften Wesens.

Ähnlich ist das noch viel kräftiger modellierte, aber weniger sichere Exemplar in Hertford House, aus der Sammlung Higginson. Man bemerkte den feinen Gegensatz des goldigen Gesichtstons und des silbrigen der Figur, die weichvertriebnen grauen Schatten und den Glanz des Inkarnats.

Das Frankfurter Bild (aus den Sammlungen Urquaiz in Sevilla und Péreire, für 10700 Francs erworben), mit gelocktem Haar, ist eine flüchtige, aber echte Variante, das Köpfchen wie mit weichen Pastellstiften aus Silber- und Goldpulver hingehaucht.

[1] Ist keineswegs eine Wiederholung des vorigen, wie der amerikanische Katalog angibt, der dieses mit dem gleich zu nennenden, von Palomino beschriebenen (620) für identisch hält. — Gestochen von Hans Meyer nach Knaus' Zeichnung, radiert von Wattner.

Merkwürdig ist das dritte Wiener Bild (620), in dem das lange Zeit verschollene, von Palomino (Museo III, 349) beschriebene und im Jahre 1659 dem Kaiser verehrte Werk neuerdings wiedergefunden worden ist. Es wäre also ein Jahr vor dem Tod des Malers gemalt und stellte Margaretha im achten Lebensjahr dar. Dem blonden Köpfchen ist durch die Wandtasche eine viereckige rote Fläche als Grund gegeben. Man glaubt erste Spuren einer unschönen Veränderung der Züge zu erkennen. Zur Linken steht ein Putztischchen (bufetillo) mit schwerer zusammengenestelter bis zum Boden herabgleitender Decke; darauf eine Standuhr von Ebenholz, ruhend auf vergoldeten Bronzelöwen, flankiert von schwarz und roten Balustersäulchen. In der Mitte ist ein rundes Gemälde eingelassen, auf blauem Grund den Sonnenwagen vorstellend, nebst einem Zifferblatt. Ihre Hände ruhen auf dem Guardainfante, die Linke hält einen riesigen Muff. Die Farbe des Anzugs, der Bänder im Haar, der Busenschleife, ist dunkles Olivengrün.

Obwohl dieses Bildnis das bestbezeugte ist, so kann man es doch nach wiederholter Betrachtung nur für ein Werk des Mazo unter Leitung des Velazquez halten. Eine Vergleichung mit dem vorigen (619) läßt darüber kaum Zweifel. Die dunkle stumpfe Farbe, die nachlässige Zeichnung, das üble Zusammengehn der Züge (die Augen stehn nicht in einer Linie), der leblose Blick, das Verwischte der eigentümlichen Form von Näschen und Mündchen, das kreidige Weiß im Gesicht, die unvollkommene Modellierung, die Haare ohne Glanz, die nicht überzeugende Verkürzung des linken Arms — verraten die Hand dieses Schülers[1].

Im großen Saal des Pradomuseums (Nr. 1192) pflegt ein rätselhaftes Bildnis die erstaunten und zugleich aufgeheiterten Blicke der Besucher anzuziehen, dessen ungeheuerlichem Kostüm man wohl die erste Nummer der Geschmacklosigkeit selbst unter den Damen jener Zeit zuerkennen könnte. Wer indes ein Auge hat für Farbe, wird sich dadurch nicht stören lassen im Genuß der erstaunlichen Wahrheit des in vollem Licht schimmernden weißen und silbergestickten Seidenkleids mit dem funkelnden Brillanten- und Goldschmucke und den oben brennend roten, unten zart rosa Schleifen und Bändern, auf dem Grund eines wie drohende Felsmasse überhangenden, karmesinroten Brokatvorhangs.

Die Figur heißt in Madrid Maria Theresia[2]. Diese Benennung

---

[1] *So auch Beruete. Nach dem neuen Wiener Katalog Carreño.*

[2] *In den neueren Katalogen wieder richtig Margarita. Das Bild wurde 1734 aus dem Alcazar-Brand gerettet, ist in den Inventaren von 1734 und 1747 als Infantin Margarita bezeichnet. Logas wiederholt ausgesprochene Ansicht, das Bild sei um 1648 gemalt und stellte doch Maria Teresa dar, ist aus verschiedenen Gründen unhaltbar.*

ist unhaltbar. In dem Inventar des Schlosses von 1772 wird zw ein in den Maßen übereinstimmendes Gemälde so genannt; ab zur Zeit Philipps V hieß ja auch die Infantin der Meninas Mar Theresia. Wer aber deren beglaubigte Bildnisse von Mignard (gibt deren mehrere im Prado) gesehn hat, wird eine solche Ve wandlung der Züge für unmöglich halten. Auch vermißt man jed Ähnlichkeit mit ihrer Mutter Isabella. Es ist ein habsburgisch Gesicht. Ihr Kopf fällt auf durch große offene runde Augen; Mari Theresia hat eher verschleierte, mandelförmige; jene blicken leb haft, die ihrigen sanft und phlegmatisch, jene erbte den häßliche Mund ihres Vaters, diese hat kleine, aber gut gezeichnete Lippen

Das Kostüm gehört der Mode, die Malweise dem Stil der fünf ziger Jahre an; das Gesicht aber ist nach dem Madrider Katalo sogar das eines zehnjährigen (?) Kinds; sie müßte also um 1648 vor der italienischen Reise gemalt sein. Man erklärt deshalb den Kopf für den Rest einer früheren Aufnahme, zu diesem Kinder- kopf wären später, kurz vor den französischen Heiratsverhand lungen, Körper, Anzug, Frisur, Hände hinzugemalt worden. Man versuche sich diesen Unsinn auszudenken! Zu einer Zeit wo si an der Schwelle jungfräulicher Schönheit steht und Braut de Königs von Frankreich werden soll, richtet man aus einem alten Kinderkopf ein prunkvolles Kostümstück her. Man hat hinreichend Zeit einen umständlichen reichgeschmückten Anzug nebst Haar- putz und Umgebung nach dem Leben neu zu malen, nicht aber das Gesicht! Ein zehnjähriger Kinderkopf auf der Figur einer zwanzigjährigen Dame!

Man sagt, das Gesicht sei in einem ältern, auffällig von dem übrigen abweichenden Stil gemalt. In einem andern Stil wohl, aber nicht in einem ältern, am wenigsten des Velazquez. Das Gesicht ist in grauem Ton, glatt und hart gemalt, ohne Reflexe; man wird vergebens einen ähnlichen Kopf aus den vierziger Jahren suchen. Zudem ist keine Spur einer früheren Figur unter der jetzigen zu entdecken. Endlich ist neuerdings ein bis auf Kür- zungen oben und an den Seiten völlig übereinstimmendes Gemälde in Wien (Nr. 621) zum Vorschein gekommen, wo das Verhältnis des Gesichts zur Figur genau wiederkehrt. Auch hier war E. v. Engerth die verschiedene Behandlung des Kopfes aufgefallen, der fleißiger, aber schwerer, in einem steingrauen Ton gemalt sei. Hat es in Madrid zwei große Leinwandrahmen gegeben, in deren Mitte nur ein Kopf stand, und hat man zweimal nach zehn Jahren das übrige hinzugemalt?

Nun aber stimmt das Gesicht ganz gut zu den Bildnissen der Infantin Margaretha. Die Züge haben sich nur etwas verändert.

die Formen ihrer Mutter sind stärker hervorgetreten, sie ist auf dem Weg ihre liebliche Kinderschönheit zu verlieren. Diesen Prozeß frühzeitiger Verhäßlichung sehn wir vollendet in ihrem Bildnis von Mazo (Prado 888)[1]. Der seitliche Scheitel mit der über die Stirn wagrecht fallenden Querlocke, unter der Perücke, findet sich noch bei der Kaiserin. Auf der Wiener Replik trägt sie als Busenschmuck den österreichischen Doppeladler auf brennendrotem Band. Wenn nun auch schon sehr früh für die Vermählung Maria Theresiens nach Deutschland gearbeitet worden ist, so würde man ihr doch schwerlich vor der förmlichen Verlobung das kaiserliche Wappen als hervorragendstes Schmuckstück gegeben haben. Zudem waren seit lange die Verhandlungen mit dem Bourbonenhof in Gang, und die Infantin hatte eine entschiedene Neigung für die Lilien.

Die Verlobung Margarethens mit dem Kaiser fand 1664 statt, als sie dreizehn Jahre alt war; der Wiener Katalog schätzt das Alter unsres Bildnisses auf beiläufig zwölf Jahre. Da aber im Jahre 1664 Velazquez nicht mehr unter den Lebenden war, so würde man annehmen müssen, daß das Bild von einem seiner Schüler nach dem Vorbild ähnlicher Infantinnenbildnisse gemalt sei. Wahrscheinlich aber ist auf einem Bild seiner Hand das Gesicht retouchiert worden, um den in drei oder vier Jahren eingetretenen Veränderungen Rechnung zu tragen[2]. Die vergnügte Miene der Dame, das hübsche Sträußchen paßt zu der glücklichen Braut.

DER PRINZ PHILIPP PROSPER

Das oben erwähnte Bild der kleinen Margaretha, gemalt für den Kaiser, war begleitet von dem Porträt ihres Brüderchens, des zweijährigen Philipp Prosper. Es ist derselbe, bei dessen Geburt (28. Dezember 1657) Calderon den „Lorbeer des Apollo" schrieb, wo der Kehrreim gesungen wurde:

Hoy con próspero arrebol
Para todos nace el sol.

Man darf wohl vermuten, daß dies Geschenk zweier mit besondrer Liebe komponierter reizenden Kinderbilder in Madrid nicht ohne Absichten ausgedacht war. Sie sollten vielleicht ein Pflaster sein für die durch Don Luis de Haros bourbonische Verlobung der Wiener Empfindlichkeit geschlagene Wunde. Das eine

[1] *Gemalt 1663. Vgl. Allende-Salazar und Sanchez Canton, a. a. O.*
[2] *Das Gesicht wird jetzt allgemein dem Mazo zugeschrieben, um 1662; Velazquez könnte das Bild unvollendet zurückgelassen haben.*

war die in die Augen leuchtende Garantie gegen die fremde Succession. Das andre eine Hindeutung auf das in Gestalt eines rasch zur Braut emporblühenden Kindes in wenigen Jahren wieder zu erhoffende österreichische Heiratsglück.

In diesem Prosper war in der Tat, nach elf Jahren, der ersehnte, von Eltern und Nation mit den kräftigsten Gründen den Heiligen Spaniens ans Herz gelegte Thronerbe wieder da. Grammont sah ihn im Oktober 1660 und fand ihn schön; neben ihm stand noch ein zehnmonatliches Brüderchen, Ferdinand Thomas (geboren am 21. Dezember 1659); dieses sah aber so fahl aus: „daß es wohl nicht lange anstehn wird, bis es der andern Welt angehört". Wirklich starb es wenige Tage darauf (den 23. Oktober). Auch Prosper war ein ängstliches Kind, fallsüchtig, nach Quirini „von zärtlicher Komplexion, träg in der Bewegung, farblos in österreichischer Weise, mit offnem Mund, blauen Augen und großem Kopf, aber wenig Kraft in den Knien, um nicht zu sagen ein Schwächling". Es wollte nur von dem vierundsiebzigjährigen Franziskaner Antonio de Castilla getragen werden, was nicht ungefährlich war. „Aber Ihre Majestäten, die mit unvergleichlichem Eifer und Ehrerbietung das heilige Kleid verehren, ertragen diesen Unfug mit merkwürdiger Nachsicht"[1].

Das Bild befand sich fast ein Jahrhundert lang auf der kaiserlichen Burg zu Graz, in der Schatz- und Kunstkammer, von wo es 1765 nach Wien gebracht wurde[2]; im Belvedere hieß es früher Maria Theresia. Stirling erkannte darin die Einzelheiten der Beschreibung Palominos (Museo III, 349): der Hut mit der weißen Feder auf dem Kissen des Tabourets, der rote Kindersessel mit dem Hündchen[3]; die durch Tür und Fenster sich öffnende Wand.

Aus dem blassen Gesicht mit viel Blau um Auge und Mund strahlt keine kindliche Munterkeit, als Verheißung der Lebens-

---

[1] Relazioni degli Ambasc. Veneti; Spagna. Quirini vom Jahre 1661.

[2] C. v. Lützow in der Belvedere Galerie, mit Radierung von W. Unger.

[3] Die kleine Hündin soll ein Lieblingstierchen des Malers gewesen sein (Palomino 349), der mit diesen Damenspielzeugen ebenso viel Glück hatte wie mit den Helden der Jagdreviere. Cean Bermudez sah in Buen Retiro „einen Hund auf einem Kissen", den man wiedererkennen könnte in dem drolligen Bologneser der Raczynski Galerie (Nr. 16). Diesen hatte D. Francisco d'Assis dem Grafen, der irgendeine Vertretung des Velazquez für seine Galerie wünschte, nebst dem Kopf einer Blinden, zum Geschenk gemacht. Hinter dem Hündchen funkeln in der Dämmerung die grünen Augen einer Katze. Dies meisterhaft mit reliefartiger Farbe gemalte Bildchen ist indeß von jenen Tieren auf königlichen Sesseln abweichend behandelt. Der Hund mit dem Knochen bei Lord Elgin in Broomhall, die streitenden Köter in Castle Howard werden dem Meister ohne Grund zugeschrieben. Ponz sah im Schloß zu Villa Viciosa bei Chinchon das Bild eines Schuhus.

dauer. Warum aber ist das hübsche bis auf den Boden reichende hellrosa Kleid mit Silberborten (außer den geschlitzten Ärmeln) durch die schneeweiße Schürze mit Latz verdeckt? an deren Gürtelband allerlei Spielzeug, ein Pfeifchen, ein Glöckchen, eine Schelle herabhängt. An dem schräg über die Brust gehenden Goldkettchen sind zwei Schmuckstücke aus schwarzen Perlen und Brillanten befestigt. Die Händchen gleichen welken Lilienkelchen. Und dies weiße Figürchen schwimmt dann in einer Flut von tiefgesättigtem Rot verschiedenen Tons des schweren Vorhangs, des Teppichs usw. Als sollte Kraft und Feuer auf den Wegen der Farbe in die seichten Kanäle dieses bleichen zerbrechlichen Gefäßes einströmen. Das schwache Lebensflämmchen erlosch am 1. November 1661[1].

DAS KIND IN DOMHERRNTRACHT

Erfreulicher als dieser frühverwelkte Königssohn, in seltsamem Kontrast zu dessen zartem blutleeren Gesichtchen präsentiert sich das stattliche Porträt eines Knaben in geistlichem Gewand, in der Gräflich Harrachschen Galerie zu Wien, genannt „ein spanischer Infant als Kardinal". Es hat lange für Velazquez gegolten, und ist eben besonders interessant als Dokument, mit wieviel Glück ihm ein talentvoller Schüler seine Art ablernen konnte.

Der kleine Mann, kaum achtjährig, steht da im pompösen Kostüm eines Kanonikus: Purpurmantel, die rote Mozzetta übers linnene Chorhemd geworfen; das rechte Ärmchen auf dem Tisch ruhend mit dem Finger im Brevier, in der herabhängenden Linken die große rote Mütze: diese Attitude hat er Chorherrn vollkommen abgesehen. Das Drollige der faßartigen Figur wird noch vermehrt durch die wunderliche Frisur und die langen braunen, nach links gescheitelten Haare, sie sind rechts in ein Zöpfchen geflochten, mit weißer Schleife. Auch die Züge haben Zweifel erweckt, ob es nicht ein Mädchen sei. Aber den Knaben im Wiener Familienbild schmückt ebenfalls ein Zopf.

Köstlich ist das volle, von Gesundheit strotzende Gesicht des aus den braunen Kugeln seiner Augen so übermütig in die Welt schauenden Bürschchens: im Stolz seines neuen prächtigen Kleides und des wahrgenommenen Entzückens der Gratulanten. Vor ihm am Boden rechts sitzt ein fettes Möpschen, mit impertinent-tückischer Lakaienmiene.

[1] Es gibt auch einen Kupferstich des Prinzen Prosper, wo der Wasserkopf viel mehr auffällt.

Die Anordnung ist die der königlichen Kinder: viel Raumaufwand und viel farbenprächtiger Stoff. Es ist ein Staatszimmer; als einziges Möbel prangt ein Tisch mit schwerer Purpurdecke, die am Boden hinschleift, dahinter der ebenso schwere rote Vorhang. Die große Türöffnung, eine weite Aussicht ins Freie gewährend, verrät, daß wir uns in dem alten Alcazar von Madrid befinden, wohl im Erdgeschoß nach Norden, über dem Abhang des Hügels. Zwar die Nachbarschaft ist infolge des Standorts im Hintergrund des Zimmers und des Terrainfalls abgeschnitten. Aber die Ferne ist auch heute wiederzuerkennen. Zunächst noch ein Streifen des alten Gartens, des Jardin del Moro, der bis zum Mansanares hinunterreicht. Auf den Uferwiesen bewegen sich allerlei feine Leute, Damen und Kavaliere; zwei Damen sitzen im Grase vor einem ausgebreiteten Tuch: ein „almuerzo" im Grünen? Aus diesem Garten stammt der schöne Blumenstrauß auf dem Tisch, zur Feier des Tages gebunden, mit Astern, blauem Rittersporn, Chrysanthem und einer Rose. Dann der dunkelgrüne Fluß; jenseits wieder Wiese, mit Wäsche, und die öffentliche Straße mit Eseltreibern. Dahinter leuchtet die weißgetünchte Mauer des königlichen Parks, der Casa del Campo, mit dem hellrot angestrichenen Gartenhaus. Hügeliges Gelände überragt vom tiefblauen Profil der Guadarramakette.

Was mag dies Bild vorstellen? Gab es damals ein Cardinalkind? Der Infant Ferdinand (geb. 1609) erhielt elfjährig den roten Hut (1620); aber unserer ist jünger, 1620 war Velazquez noch nicht am Hofe, und die Malweise weist auf eine viel spätere Zeit. Und Ferdinand war der letzte Infant aus dieser Dynastie gewesen. Man liest wohl, daß königliche Kinder gelegentlich in eine Ordenskutte gesteckt wurden. Aber dieser Knabe hat mit keinem der Söhne Philipps IV Ähnlichkeit.

Es wird also wohl das Söhnchen eines Magnaten sein, das dem geistlichen Stande bestimmt war. Denn eine bloße Karnevalsmaskerade pflegt man nicht in einem solchen Staatsbild zu verewigen. Einen Wink gibt die Herkunft des Gemäldes. Es gehört zu der spanischen Ernte des Grafen Harrach, dessen Tagebuch, in dem soviel von Gemälden und Käufen die Rede ist, freilich über dieses schweigt. Sollte ein spanischer Grande das teure Bild seines Sprößlings dem fremden Gesandten verehrt haben? Aber es kann ja dessen eigenes Kind sein.

Ferdinand Bonaventura Graf Harrach (1637—1706), der Stifter der jüngeren Linie des Geschlechts, bekleidete seit 1668 Gesandtschaftsposten; 1672 kam er zum erstenmale nach Spanien (bis 1677). Auf dieser Reise — wo er bis 1675 in Madrid weilte — be-

gleitete ihn seine Gemahlin Johanna Theresia Gräfin Lamberg mit ihren Kindern. Wir lesen in seinem Tagebuch, wie König Carl II und dessen Mutter (die Königin Witwe Marianna) sich alsbald diese deutschen Kinder bringen lassen, zwei Söhne und zwei Töchter; wie sie zu „meninos“ und „meninas“ ernannt werden und mit kostbaren Geschenken bedacht (November 1672). Der älteste, Carl (geb. 1662) erhielt einen Degen mit diamantbesetztem Gefäß (dieser fiel 1686 bei der Belagerung von Ofen); der zweite, Franz Anton (geboren den 4. Oktober 1665) u. a. einen Diamantring. Dieser nun war der Prälatur bestimmt, und eben im Jahre 1673 war die Erwählung des achtjährigen zum Domizellar von Passau und Salzburg erfolgt. So hießen die Edelknaben, welche, als junge Chorherrn ohne Sitz und Stimme — canonici in herbis — in dieser Form die Anwartschaft auf hohe Pfründen erhielten. Er ist dreißig Jahre später Bischof von Wien geworden, und 1709 Erzbischof von Salzburg. Zur Feier also jenes Eintritts in die neue Laufbahn wurde dies wunderliche Domherrnhabit für ihn zurechtgemacht, in dem er alle Anwesenden so erbaute, daß man beschloß, ihn von einem Maler des Hofs aufnehmen zu lassen.

Der Graf sein Vater, ein warmer und kundiger Liebhaber und Sammler, hat auf dieser ersten spanischen Reise (deren Veranlassung die Vermählung des Königs war, wie bei der zweiten die Succession) die damals noch zahlreichen Gemäldegalerien und Auktionen fleißig besucht und mit Malern verkehrt. Carreño war sein Führer, der auch die Bildnisse des Königs und der Königin-Witwe für ihn malte. Doch kann er unser Bild nicht gemacht haben; davon wird man sich auch in der Galerie an der Freiung leicht überzeugen.

Dies kann eben nur von einem Maler stammen, der dem Velazquez Ton und Touche bis zum Verwechseln abgesehen hatte — Juan B. del Mazo. Es ist wohl das beste was wir von ihm besitzen, hat übrigens schon manchen an das Familienbild der Kaiserlichen Galerie erinnert. In Landschaft und Staffage erkennt man die Hand des Tritonenbrunnens wieder. Mazo ist auch der gelbgrünliche Halbton eigen, den er für die dekolorierenden Lichter in Purpur und Karnation verwendet. Die Verzeichnung des Daumens der rechten Hand und der Unterlippe wäre Velazquez nicht begegnet, der damals schon dreizehn Jahre nicht mehr unter den Lebenden weilte.

DIE LUSTIGEN PERSONEN

Spanisches Narrenwesen

Schon den Italienern des sechzehnten Jahrhunderts fiel die Neigung der Spanier zum Narrenwesen auf[1]. Ein Sammler zur Geschichte des Komischen hatte den Eindruck, „daß die Spanier wegen ihrer ausschweifenden und erhitzten Einbildungskraft im Grotesk-Komischen alle Völker Europas übertroffen haben"[2]. Vielleicht grade wegen ihres Ernstes. „Wie der ernste geistliche Stand, sagt Jean Paul, die meisten Komiker hat: so haben die gravitätischen Spanier mehr Lustspiele als irgendein Volk, und oft zwei Harlekine in einem Stück." Die Bande welche den spanischen Geist einschnürten, der Geschmack am Trivialen, die Vermischung des mehr als sonstwo lebendig gebliebenen Mittelalters mit Zuständen moderner Kultur, ergab Reibungen, denen der Funke der Komik entsprühte. Dieser Hang ist nie auffallender hervorgetreten als in diesem Jahrhundert, an dessen Eingang das Buch erschien, dessen Held „ein mit Verstand gespickter Narr mit lichten Augenblicken ist" (Don Quixote II, 18). „Sein Zwillingsgestirn der Torheit steht über dem ganzen Menschengeschlecht." Alte Formen, an denen sonst der Geschmack sich verlor, erfuhren damals eine Wiederbelebung. Die Verknüpfung des Ernsten und Burlesken, des Erhabenen und Gemeinen, der Schwärmerei und Blasphemie ist nirgends in Dichtung, Kunst und Kultus so unbefangen gepflegt worden. Paul Tiepolo (in der Relation von 1563) fand hier mit Erstaunen die Karnevalsgebräuche Italiens als Bestandteile der höchsten Kirchenfeste: Masken, Tanz, Moresken, Komödien, Liebschaft machen und Narrenpossen. „Die Autos des Calderon, sagt Flögel, übertreffen an ungeheurer Vermischung von Heiligem und Profanem fast alles was man je ausschweifendes im Fach der Komödie erdacht hat."

Wie nun die platten Späße der „graciosos" im pathetischen Drama, wie die fratzenhaften Ungeheuer in den Fronleichnamsprozessionen unentbehrlich waren, so fanden sich unter den Aufgaben der Maler Seiner Majestät auch die Bildnisse der Hofnarren, gesellt denen der Zwerge und der Naturspiele, der Mißbildungen (phénomènes). Sie gehörten zu der herkömmlichen Ausstattung gewisser Räume der königlichen Schlösser. Jetzt sind sie von

---

[1] Relation Badoers von 1557. p. 237. Sono molto inclinati a sentir buffoni.
[2] Flögel, Geschichte des Grotesk-Komischen. Liegnitz 1788. S. 73.

Treppenwänden und aus Landhäusern avanciert neben die stolzen kalten Gestalten ihrer früheren Herren, von denen sie freilich im Leben unzertrennlich waren. Rechnet man die angestellten lustigen Personen (hombres de placer), die Zwerge und Idioten, die Narren auf eigne Hand und die in andern Bildern als Nebenfiguren angebrachten zusammen (bloß die Naturspiele fehlen), so kommt mehr als ein Dutzend erhaltener (mehrere sind verschollen) Originalporträts von Velazquez' Hand heraus, eine in ihrer Art einzige Sammlung — die unterste Staffel der alten spanischen Gesellschaft.

Zu Leos X Zeit — der goldnen Zeit auch der Hofnarren — wurde von ihnen, wie im Mittelalter, noch dichterische Fertigkeit verlangt. Durch sie empfahl sich jener Erzdichter Camillo Querno, der zur Poetenkrönung im Kapitol auf dem Elefanten ritt; mit ihm wechselte Seine Heiligkeit selbst Stegreifreime. In unserm Zeitalter war Trennung der Arbeit eingetreten. Nur in prompter Improvisation nach allerhöchsten Winken erinnern die Hofdichter noch an die Jongleurs. Wir lesen von einem Cristofano Cieco, den der König besoldete; der toskanische Gesandte hält es der Mühe wert, das Ende dieses „größten Jmprovisators Spaniens" nach Florenz zu berichten, als er im Juni 1640 ertrank. Da die Dichter einmal in diesem Zusammenhang genannt sind, so möchte man doch bedauern, daß nicht irgendwo im Alcazar auch eine Escalera oder Bóbeda als Poetenwinkel geweiht war. Peter Aretino warf die Frage auf, ob Leo X die „virtu de' dotti", oder die „ciancie de' buffoni" lieber gewesen seien, und Boileau klagt, daß am Hofe —

Et l'esprit le plus beau, l'auteur le plus poli
N'y parviendra jamais au sort de l'Angely
(des Bouffonen Ludwigs XIII u. XIV).

Aber diese Zeit hat bei all ihrer Regsamkeit der Erfindung doch nur wenig hervorgebracht, was nicht auf das Ansehen der Vergangenheit sich stützte.

Carl V soll einmal gesagt haben: die Spanier scheinen weise und sind Narren; die Italiener scheinen und sind weise; die Franzosen scheinen Narren und sind weise, die Deutschen scheinen und sind Narren. Es lag im Geist der Zeit, menschliche Dinge als Funktion dieses Gegensatzes zu betrachten. Wie viel die Narren beim Kaiser galten, geht schon aus den Namen der Künstler hervor, von denen er sie sich malen ließ. Der Zwerg, den ihm Sigmund von Polen geschenkt hatte, als gewandt, wohlgebildet und klug geschildert, ist vielleicht das Närrchen (truanillo) Stanislaus, den Tizian gemalt hatte. In der Figur des großen Bildnis-

saals im Prado (noch 1614 erwähnt)[1] trug er einen Anzug von rotem pelzverbrämten Damast, in der Rechten hielt er eine Lanze, in der Linken eine rote (polnische?) Mütze mit Hermelinbesatz. Das Bild war dann in den dreißiger Jahren im Palast zu Madrid[2]. Erhalten sind zwei Bildnisse dieser Klasse von Anton Mor. Das eine ist Pejeron, ein Buffo des Grafen von Benavente, es findet sich bereits im Inventar Philipps II, in der Casa del Tesoro, und wird auf zwölf Dukaten geschätzt (Prado Nr. 2107). Ein ältlicher Mann mit ungeschlachtem Oberkörper und kurzen krummen Beinen, in weißer Hoftracht, in der Hand Spielkarten; die Züge bäuerisch grob und mürrisch, der Blick aufgeregt, verworren gekreuzte Stirnfalten. Das andere Stück ist das schöne Porträt im Louvre, des Zwergs mit dem großen Hund, der das kaiserliche Wappen am Halsband trägt; das Männchen hat die boshaften Züge eines häßlichen Buckligen. Es trägt ein dunkelgrünes goldgesticktes Wams und sehr langen Mantel, spitze Mütze, goldene Kette, Degen und Narrenkolben. Eine ähnliche Figur befand sich im Schloß zu Madrid[3] neben dem Bildnis des Kaisers.

Wer sich von dem Witz dieser Pritschmeister eine Vorstellung machen will, findet in Melchor de la Cruz' Blütenlese ihre Aussprüche gesammelt[4].

Philipp II, der die Phantasiestücke des Hieronymus van Aeken aus Herzogenbusch eifrig sammelte, war nicht so trocken wie man sich vorstellt. Er hörte gern Späße, und bei Tafel (zur Beförderung der Verdauung?) mußten die Buffonen kommen; er nahm eine große Zahl auf seine englische Reise mit; im übrigen hielt er sie knapp. Die Narren und Närrinnen, die ihm sein Hofmaler Alonso Sanchez Coello geliefert hatte, hingen am Ende des siebzehnten

---

[1] Véese por baxo destos retratos dos de Stanislao Enano de S. M. Argote de Molina, Libro de la Monteria. Sevilla 1582. Sie entgingen dem Brand. Inventar v. 1614, Retrete del Rey: Enano Estanislao, pequeño, hecho por Ticiano, tiene una lanza en la mano, vestido de damasco colorado.

[2] Ticiano — Truancillo en pié vestido de damasco carmesí y en las costuras arminos, en la mano derecha una asta y en la izquierda un bonete colorado aforrado en martas. Inventar v. 1636. Pieza en que S. M. negocia. Un retrato en tabla de pincel al ollio de estebanillo tudesco con un bonetillo forrado en marta. Inv. Philipp II. Guardajoyas, 2a pieza. Ist wohl derselbe.

[3] Truan del dho Emperador sin pelo de barba y con bozo, al cuello dos vueltas de cadena de oro, quitandose la gorra, y con palillo con cabecillo de plata. $^1/_2$ vara hoch, Inventar von 1636. Pieza nueva del cuarto bajo delante del dormitorio de S. M.

[4] Floresta española de apoftegmas. Kassel 1607. S. 56. Als Don Frances im Sterben liegt, bittet ihn sein Kollege Perico de Ayala, im Himmel ein gutes Wort für ihn einzulegen. „Binde mir einen Faden um diesen kleinen Finger", flüstert jener, damit ich's nicht vergesse." Und damit starb er.

Jahrhunderts auf der Treppe zur Nordgalerie des Alcazar. Damals umgab die Narrheit noch ein mystisches Halbdunkel im Sinn der Alten; man hielt sie gelegentlich für inspiriert. Als der Kardinal Hugo Buoncompagni in Sachen des eingekerkerten Erzbischofs Carranza an den Hof kam, in Begleitung der Prälaten Felice Peretti und Nic. Sfondrati, und alle drei einst an der königlichen Tafel saßen, sollte ein Truhan zu Philipp gesagt haben: Weißt du auch, daß drei Päpste bei dir speisen? worauf er jenen dreien auf die Schulter klopfte. Sie wurden Gregor XIII, Sixtus V und Gregor XIV. Cervantes erzählt im Prolog zu den Dramen, daß Lope de Rueda der Dichter-Schauspieler in Cordoba zwischen den Chören begraben wurde, neben dem Buffo Luis Lopez. Von diesem war ein Ölbildchen im Guardajoyas Philipps II.

Der alte Herr war selbst bei seinem schweren Leiden so empfänglich für taktvolle „chistes", daß Fürsten in delikaten Sachen sich für einen Agenten unter dieser Maske eher Gehör versprechen durften, als für ihre Diplomaten. So erzählt der Venezianer Agostino Nani, daß im Jahre 1598 bei Gelegenheit der für die Hochzeit Alberts und Isabellens übersandten Geschenke ein angeblicher Buffo des Großherzogs Ferdinand I an den Hof gekommen war, dessen florentinischer Witz ihm die Zimmer Seiner Majestät öffnete, und mit goldnen Ketten, Wagen und Pferden zum Besuch der Lustschlösser belohnt wurde. Man erkannte aber in ihm einen sehr schlauen (accortissimo) Unterhändler oder Kundschafter in Heiratssachen der schönen Nichte Seiner Hoheit[1].

In jener Narrengalerie war von Sanchez Coello der alte Morata, im Freien sitzend, die Brille auf der Nase und in ein Buch vertieft, andere Bände am Boden zerstreut; — vielleicht das Vorbild des Primo. Ferner Martin de Aguas, einmal in bäurischem Filzmantel (gaban) mit weiß-rot-grünen Streifen, gelben Strümpfen, die Narrenmütze in der Hand; das andremal in Blau, die Hand auf ein Kind gelegt, mit Gefolge, darunter ein Neger. Ein kleiner dicker Truhan Rollizo (d. h. walzenförmig) in orangegelbem geschlitzten Rock steht neben dem riesenhaften katalonischen Bauer Juan Biladon (?), dessen Gürtel fassend; dieser hält in der Linken seine Pflugschar. Auch einen Zwerg des Don Carlos, Cristóbal Cornelio, in rotem Kleid, sah man dort.

Mehreremale begegnet man der Magdalena Ruiz, einmal (Prado Nr. 770) in schwarzer Hoftracht mit Spitzenmantille, Korallenhalsband, weißen Ärmeln, Fächer und Handschuhen. Sie gehörte der

[1] Con la sua avveduta maniera nelle facetie, et piacevolezze s'ha aperto facile ingresso nelle stanze di Sua Maestà. Depesche vom 19. Mai 1598.

Prinzessin Juana von Portugal und scheint von ihr an die Infantin Isabel übergegangen zu sein. Auf einem Gemälde steht sie neben der jugendlichen Tochter Philipps II (Nr. 861), diese hat die Hand auf ihren häßlichen dicken Altweiberkopf gelegt[1]. Wer aber ist das niedliche Persönchen, auf dem Pourbus zugeschriebenen Bildnis der gealterten Tochter Philipps II in Hamptoncourt (343), wahrscheinlich von der Hand des Bartolomé Gonzalez? Auch Neapel scheint seinen Beitrag geliefert zu haben, man findet eine Halbfigur „des Calabresen", in schwarz, mit goldner Kette, die Hand im Gürtel. Endlich Catalina die Portugiesin, Halbfigur in weißem Witwenkopftuch, ein Schellenbecken schlagend; sie steht im Guardajoyas zwischen Philipp II und D. Juan von Österreich. An die Narren schließen sich Naturspiele; Brigida del Rio, genannt „das bärtige Weib von Peñaranda", die sich 1590 in Madrid zeigte, und „das krauslockige Mädchen" (la niña encrespada), beide im Pardo.

Der Kopf, der unter Don Phelipe el Prudente die erste Geige gespielt, war bei dem dritten Philipp der schwächste Teil, da stieg das Ansehen der Narrheit. Bei seinen Hochzeitsfestlichkeiten im Jahre 1599 erschien Lope de Vega in der Rolle eines Narren. Aus einer Relation vom Jahre 1611 (auf der Berliner königlichen Bibliothek) erfährt man, daß die unverheirateten Granden, besonders die aus der Provinz, allezeit offene Tafel hielten, zu der sie die einflußreichen Höflinge einluden. Da sei es denn ratsam gewesen, des Königs Buffonen auszuzeichnen, „weil sie die Trompeten und Augen alles dessen sind was sie sehen und hören". Im Pardo war von Pantoja de la Cruz das Bildnis des Bonamic und Don Antonio mit dem Hund Baylan (Vaillant).

Charakteristisch für den Ton sind die Briefe eines italienischen Hanswurst, ein Unikum, das sich im Archiv zu Mantua erhalten hat. Im Jahre 1604 kam von dort Don Gerónimo Fonati nach Valladolid, wo er von den Großen des Hofs, dem Grafen von Miranda, den Herzögen von Cea und Sessa gut aufgenommen und dem Könige vorgestellt wurde, der ihn sogleich mit einem auf fünfhundert Scudi geschätzten Anzug beschenkte. Da er ein Spieler war, so verstand sein Erfolg sich von selbst. Dieser Edle schreibt seinem Herzog Vincenzo Gonzaga, an den er sich unterzeichnet „Vostro affizionato como padre": „Ich habe mich mit Rittern meines Gewerbes hier gemessen, und habe ihnen die Palme der Schandbarkeit (infamia) abgewonnen. Aber mit den Kavalieren wird mir, fürchte ich, der Sieg unmöglich werden;

[1] Im Katalog des Pradomuseums vermutungsweise dem noch in keinem sichern Bildnis nachgewiesenen Porträtisten Felipe de Liaño zugeschrieben.

denn statt mir Geld zu geben, bezahlen sie mich mit Gravität.“ Der Gevatter könne seiner Treue und Rückkehr versichert sein, wenn ihm der König von Spanien auch alles gebe was er habe. Der Gesandte empfiehlt ihn bei der Abreise seinem Herzog, „er werde ihm volle Auskunft geben können vom spanischen Hof, da er in kurzer Zeit alles günstige und widrige Glück durchgemacht habe“.

Aber nie hatte das Narrenwesen soviel zu bedeuten gehabt wie unter Philipp IV, der zugleich schwermütig und frivol war. Man zählte nach, wievielmale im Leben er gelacht habe. Königliche Langeweile ist kolossaler und gefährlicher als die gewöhnlicher Sterblichen, für Minister, Lakaien und Untertanen, und zuweilen für den Frieden der Welt. Der König in Calderons „Arzt seiner Ehre“ bietet seinem Narren hundert Scudi für jeden Lacherfolg, gelingt es einen Monat nicht, so wird ihm ein Zahn ausgebrochen. Philipp IV gehörte zu den großen Herrn, die nach Erasmus im Lob der Narrheit ohne ihre Narren weder essen noch trinken, überhaupt keine Stunde ausfüllen können. Sie erscheinen im Theater, bei Festen, und Audienzen an seiner Seite, sie haben überall freien Eintritt:

Que, en fé de hombre de placer,
Debe de haberse tomado
Licencia de entrar aqui.
(Afectos de odio y amor II.)

Bei dem Stiergefechte zu Ehren des Herzogs von Modena (1638) saßen sie um das Königspaar am Fuß des Throns, im Kostüme altkastilischer Könige. Nicht übel ist die Vermutung Beruetes, die drei barocken Westgotenkönige, welche Alonso Cano für den alten Komödiensaal des Alcazar malte (Pradomuseum 673 f.), seien Konterfeis dieser Hanswurste.

So ist es kaum noch erstaunlich, wenn auch ein Mann wie Velazquez mit ihnen gelegentlich in einer Kategorie rangiert. — wie wenn sein Anzug mit denen der Barbiere auf 80 Dukaten reduziert wird (die Barbiere fielen mit den Narren und Zwergen in eine Klasse); wenn er mit denselben Barbieren und den Lakaien der Adligen bei dem Stiergefecht auf der plaza mayor im vierten Rang zu sitzen hat.

Es kam auch vor, daß kluge Leute mit der Maske der Schalkheit spielten, um sich mehr Freiheit und Einfluß zu verschaffen. In der spätern Zeit Philipps IV wurde ein Ayuda de Cámara durch dies Talent eine der einflußreichsten Personen, Emanuel Gomez. Er war in Italien und Florenz gewesen und galt bei den Diplomaten für einen profunden Politiker und Menschenkenner,

man weihte ihn ein in hohe Heiratsprojekte, um Fühler ausz strecken; wie damals als der Herzog von Modena sich um d Tochter D. Luis de Haros bewerben wollte. Seine besondre Gal war eine zuweilen verwegene Nachahmung von Stimmen un Gesten (remedar); damit unterhielt er die melancholische Majestä sogar auf deren eigene Kosten; ja er kopierte den päpstliche Nuntius wie er in der Palastkapelle fungiert, in dessen Gegenwar Dem König erzählte er was in der Stadt vorging und bei Ho geschwatzt wurde; die Großen, die „pretendientes“ und die Ge sandten bewarben sich um die Gunst ihn an ihrer Tafel zu seh weil er leicht ein Wörtchen zur rechten Zeit fallen lassen konnt wofür er sich dann nicht bloß mit Banketten belohnen ließ[1]. De toskanische Gesandte Vieri Castiglione zahlt ihm im Jahre 166 bei einer Audienz sechs pezzi da otto.

Da nie soviel Grund zu allgemeiner und persönlicher Unz friedenheit gewesen war, so fehlte es nicht an Stoff zu Bosheite Tirso hält ein neues burgundisches Hofamt für zweckmäßig, fü das Schimpfen über Mißbräuche; er schlägt den Titel Murmurati vor. Lope schildert im „Peregrino en su patria“, wie dem philo sophischen Beobachter dieser Cosas de España allmählich di Grenzen beider Reiche sich verwirren. Es bringt seine Liebende in das Irrenhospital zu Valencia, und nimmt da Anlaß, bald i einem Poem die Narrheiten zu sammeln, die von uns, die fr herumgehn, begangen werden; bald die Tiefen des Wissens vor Empyreum, Jagd und Musik aus dem Munde der Patienten z lehren, sodaß ein Herr meint, wenn alle Narren in Spanien s gelehrt seien, so wolle er seine Kinder Ignoranten werden lasse

Aber damals schon fehlte es nicht an Stimmen, die das Urte der Nachwelt vorausnahmen, die nur noch schwer diese Sitte de Vergangenheit versteht. Nirgends fühlt man so lebhaft den Um schwung des Geschmacks. Calderon (im Schisma von England ruft aus:

> ! Que un Rey, que es tan singular,
> se deje lisonjear
> de locos y de truhanes!

Und Quevedo in den Träumen, als er in der Hölle plötzlich au einen kalten Platz trifft, hört, der sei für die Narren, die hie interniert werden, weil die Frostigkeit ihrer Späße die Glut er mäßigen solle. In der Tat, wenn man nach der Blütenlese de Melchor de la Cruz urteilen darf, war bei andern Ständen, z. B bei den Mönchen, mehr guter Witz zu Hause.

Das Zeitalter Ludwigs XIV hat diese Unsitte erschüttert, de

[1] Conte Franc. Ottonelli an den Herzog von Modena, 23. April 1652.

das achtzehnte Jahrhundert ein Ende machte. Früher fungierten sie als Ventil; mitten am Hof hatte man in ihrer Unterhaltung ein Stück Gasse, das Rotwelsch der Taberne und des Lupanar, die Lästerzungen des „Mentidero", wie Calderon ein Straßenkreuz in Madrid nennt[1]. Seit in Rom Preßfreiheit eingeführt ist, hat der Witz des Marforio und Pasquin ausgespielt. Die Narrenfreiheit ist auf ganz andere Gewerbe und Körperschaften übergegangen. Die Hofnarren waren die Redefreiheit in ihrer tiefsten Erniedrigung.

TRUHANES

Die Narren des Velazquez liegen der Zeit nach weit auseinander, sie gehen spätestens von der Mitte der dreißiger bis zum Ende der fünfziger Jahre. Allein da eine Biographie keine chronologische Tabelle ist und die Mehrzahl der letzten Zeit angehört, so mögen sie sich hier als Kolleg präsentieren; es ist ja wohl mehr System darin, als man glaubt. Haben wir nicht den trocknen, den melancholischen und den cholerischen Hanswurst, die finstere und die heitere Verstimmung, das kindisch weich gebliebene Gehirn und das marastische des Sonderlings, die menschenverachtende Grübelei, den händelsüchtigen Stolz und die unheimliche Tücke, endlich den lachenden und weinenden Philosophen?

Sie befanden sich an drei verschiedenen Orten, für die sie auch gemalt waren. Die lustigen Personen (truhanes, hombres de placer), normal ja stattlich gebildete Männer, waren bestimmt für Buen Retiro; die Zwerge, Idioten und die Naturspiele wurden ihren Vorgängern auf der Treppe zur Nordgalerie des Palastes zugesellt; an sie schließen sich zwei Lumpen mit klassischen Namen in der Torre de la parada, deren malerische Ausstattung fast ganz antiken Stoffen entlehnt war.

Damals wurden Zwerge auch in die Bildnisse ihrer Herren mit aufgenommen, wie Lieblingshunde. Van Dyck hat die Königin Henriette Maria mit dem Zwerg Jeffrey Hudson gemalt, so sieht man sie in der Northbrook Galerie und in Petworth. In dem schönen Rubensporträt der Marchesa Maria Grimaldi in Kingston Lacy steht neben der feinen Genueserin ein Zwerg mit mächtigem alten Kopf von brutal boshaften Zügen. Der Maler hat ihn in der gleichzeitigen „Ehebrecherin vor Christus" für einen Pfaffenunhold

[1] Pasé adelante, á aquellas cuatro esquinas
de la calle del Lobo, y la del Prado,
á quien por nombre ha dado
una discreta dama: mentidero
de varones ilustres. El Astrólogo fingido II.

benutzt. Auch heute zeigen sich ja Schöne gern an der Seite unansehnlicher Freundinnen. Velazquez hat diese Scheusale nur königlichen Kindern zur Gesellschaft gegeben.

Palomino (S. 335) sah noch in Buen Retiro auf der Treppe die zum „Garten der Reiche" führte, die Bildnisse der Truhanes Philipps IV (auch Sabandijas palaciegas, „Würmer", Reptilien genannt). Das Inventar des letzten Habsburgers enthält auch ihre Namen, und eine kurze Kennzeichnung. Es waren drei größere (2 1/3 zu 2 1/2 Ellen), Pablillos el de Valladolid mit dem Kragen (golilla); Pernia oder Barbaroja in türkischer Tracht, Don Juan de Austria, dessen eigentlicher Name nicht bekannt ist, mit Rüstungsstücken am Boden. Diese beiden scheinen Pendants. Dazu kamen noch drei kleinere (1 1/2 Ellen im Quadrat): Juan Cárdenas der Stierkämpfer mit dem Hut in der Hand, in der ersten Manier; Ochoa der Hof-Türsteher, und Calabaças oder Calabacillas mit einem Bildnis in der einen und einem Billett in der andern Hand. Jedes der drei Stücke wird auf 25 Dublonen geschätzt.

Die Personalkenntnis dieser einst in Madrid (wie heute die espadas) mehr als die Heerführer und Dichter wohlbekannten und viel besprochenen Gecken ging natürlich bald verloren. In den Inventaren des Hauses Bourbon heißt Don Juan der Artillero. Barbaroja ein Mohr, Pablillos dagegen ist (noch im Katalog von 1845) ein berühmter Schauspieler. Dadurch ging die Komik dieser Figuren verloren, die zum Teil in dem Kontrast der Maske mit ihrem Metier lag. Alle drei sind echte Rassentypen.

Sie gehörten zu dem niedern Palastgesinde; sie bekommen z. B. bei Vorstellungen Trinkgelder; ein immer zur Hand befindliches Personal für Unterhaltung niedrigster Art. Beim Karneval von 1636 lud man sie alle zusammen und machte sie besoffen, um ihr Talent zu wecken[1]. Obwohl förmlich angestellt und besoldet, sind sie doch nicht immer durch Tracht oder Geberde kenntlich, und deshalb hat man später Namen wie Barbarossa ernst nehmen können. So verbreitet war das Halten auf Würde selbst in eigentlich ehrlosen Gewerben. Ein Spanier, der durch eine Gasse gepeitscht werden sollte, erwiderte, als ihm der Büttel zuraunte, rascher zu gehn um schneller loszukommen: Um hundert Streiche mehr oder weniger werde ich doch meiner Ehre nichts vergeben.

[1] In Buen Retiro unterhielt man sich auf mannigfaltige Weise: Han fatto correr tori privatamente, caccie di altri animali nel serraglio, qualche commedia di notte, e pratiche di buffoni, che col farli bere più dell' ordinario, si rendevano maggiormente atti a burlare et essere burlati; endlich Vokal- und Instrumentalmusik, wobei der König selbst eine Arie komponiert. Florent. Depesche v. 9. Februar 1636.

Vielleicht der Erste dieses Kollegs, den man der Ehre einer Aufnahme würdigte, war Pablillos von Valladolid (Prado 1198, 2.09 zu 1.23, Abbildung 46). Die Figur steht auf einem hellgrauen, ganz leeren (mit Ausnahme des Schattens der Beine) Grund, in schwarzer Hoftracht, nur mit schwarz, weiß, braun gemalt. Nach der Gebärde könnte man ihn für einen Mimen halten. Er scheint auf die vorderste Bühne getreten zu sein, da steht er mit gegrätschten Beinen, den Mantel straff um den Leib gezogen und über die linke Schulter geworfen (capa terciada). Die halbgeöffnete Rechte streckt er aus, etwas nach unten, wie verstohlen, als raune er dem Publikum einen Einfall zu, vielleicht auf Kosten einer in dieser Richtung stehenden Respektsperson. Positur, Geberde, Gesicht stimmen zu dem ohne Zweifel explodierenden Erfolge des aus dem trocken einfältigen Gesicht erschallenden grotesken Wortes[1]. Ein Gelächter herausfordernder Kopf, mit zurückliegender schmaler Stirn, starken Backenknochen, breiter Lippe, zurückweichendem Kinn; die dicken Augenbrauen, Wimpern, der kurze Vollbart wie von Motten angefressen. Die Hände, mit denen er spricht, sind ungewöhnlich sorgfältig und eingehend modelliert. In der Galerie Leganés befanden sich 1665 noch mehr Bildnisse unseres Pablillos und des Pernia.

Neuerdings hat man in diesem „Paulchen" dieselbe Person sehen wollen, die sich uns in einem Kniestück der Galerie von Rouen als humoristischer Geograph präsentiert; kaum überzeugend. Dieser ist ein hagerer Spanier, der an den vor ihm stehenden Erdglobus einen sarkastischen Einfall zu knüpfen scheint. Die Kritik, sonst eher freigebig mit bedenklichen „Gaben", hat sich hier lange am unrechten Ort skeptisch geäußert[2]. — Nach rechts stehend, aber das Gesicht höhnisch lachend uns zugedreht, die Linke herausfordernd in der Seite, weist er nachlässig von oben mit dem lotrecht ausgestreckten Zeigefinger auf die Weltkugel, — es ist eine schmutzige Geste der Verachtung. Ein Zyniker also, dessen Theorie übrigens sein gewählter Anzug nebst Frisur Lügen straft. Wenn man annähme, daß er die nationale Vernachlässigung der Geographie ausdrücken wollte, würde man ihn sogar undankbar nennen müssen, denn das Gold seines

[1] Vielleicht mokiert er sich über die Gelehrten, die ihn in allen Perioden des Velazquez herumreisen ließen; in die erste versetzt ihn Armstrong, in die zweite Beruete, in die dritte Stevenson.

[2] Der Graf Cl. de Ris hatte es nach „aufmerksamer Prüfung" nicht authentisch gefunden. Les musées de province 1852. I, 124. Auch Curtis ist es entgangen. Nach dem Erscheinen dieses Buchs sind aber seine Aktien gestiegen; es ist plötzlich, mit Trompetenstoß, entdeckt worden.

Gönners, mit dem er diese schäbige Eleganz bestreitet, war doch wohl über das große Wasser nach Spanien gekommen.

Der Kopf paßt zu der Gebärde. Das Gesicht ist später, um einen Riß zu heilen, mit hastigen „colpi", vielleicht vom Meister selbst, retouchiert worden. Kleine stechende schwarze Augen, unter buschigen Brauen, schmale zurückliegende Stirn, stark ausladende Römernase, kräftiger Mund, aus dem zwei Reihen Zähne hervorblinken, sorgfältig nach damaligem Schnitt gekräuseltes schwarzes Haar und dicker aufwärts gedrehter Schnurrbart: der Kopf eines Münchhausen. Er trägt einen breiten fallenden Spitzenkragen, auf dem rechten Arm ruht der gelbe, mit besonderer Sorgfalt gelegte und modellierte Mantel. Dieser sowie die dünne Paste, die nachgedunkelten Schatten, das Aplomb erinnern wohl an den Aguador von Sevilla. —

Zu seiner Zeit war der angesehnste, ja nach dem toskanischen Gesandten der Erste seines Standes, Cristóbal de Pernia (Prado 1199, 1.98 zu 1.21). Er bezog doppeltes Gehalt, und bekam von den Höflingen was er wollte. Aber er war ein Verschwender und Schuldenmacher und einmal wurde er nach Sevilla verbannt (1634); wie man später erfuhr, weil er den Zorn des Ministers gereizt hatte. Als nämlich der König auf der Jagd in Balsain Oliven verlangte und der Despensero sagte, er habe keine, hatte Pernia gerufen: ni olivas ni Olivares! —

Don Cristóbal (hier ein Vierziger) ist ein Mann von ansehnlicher Figur, wohlbeleibt, von strammer Haltung, mit rollenden Augen, unten vortretender Stirn, Schnurrbart, ein miles gloriosus. Eine der Hauptleistungen dieser truhanes war, hervorragende Leute drollig zu kopieren, aber oft waren sie selbst stehende Parodien historischer Personen. Und so hatte man diesem den Namen Barbarossa gegeben, jenes Schreckens der spanischen Küsten im sechzehnten Jahrhundert, dessen Äußeres damals noch wohlbekannt war. Im Schlosse, in dem gewölbten Saal „wo S. M. in der Zeit der Hitze speist", war er zu sehn in Turban und Brokat, nebst andern Türkenhelden.

An Festen erschien er in dieser Tracht, so stellt ihn der Maler dar: in rotem Rock und weißem Mantel nach maurischem Schnitt, doch nicht ohne die rote weißbesäumte Kegel- und Zipfelmütze seines Amtes. Bei dem Stiergefecht von 1633 trat er auf in großem Turban, mit krummem Säbel, gefolgt von Trabanten; er verneigte sich vor dem königlichen Balkon mit fratzenhaften Grimassen. Der erste Stier sah ihn von mehreren Seiten an, und zog den Rückzug vor; der zweite nahm ihn, gereizt durch das rote Tuch, mit samt dem Gaul auf die Hörner. Vielleicht ist

er hier als toreador, genauer espada, dargestellt[1]. Er hat den zusammengefalteten Mantel kunstgerecht über die linke Schulter geworfen (doblado), so daß der Körper frei bleibt, und hält den Degen wie in Erwartung eines Angriffs, die Scheide in der Linken. Sein Blick ist drohend, als ob er das Auge des Stiers verfolge.

Das Bild ist, wie das folgende, nur teilweise ausgeführt, vielleicht absichtlich; das war genug für den Hanswurst. Auf die braune Untermalung, die für die Schatten einfach stehn gelassen ist, sind einige helle und rosa Töne leicht aufgetragen. Der schmutzig dunkle Grund ist ohne helle Lagen geblieben. Nur der Mantel ist wieder sorgfältig modelliert, wie eine Studie. Goya hat dieses Bild geätzt[2].

Dem sarazenischen Corsar steht ein hispanischer Seeheld gegenüber, der nur unter diesem seinem Kriegsnamen bekannt ist: Don Juan de Austria (Prado 1200, 2.10 zu 1.23). Daß man den Schalksnarren mit dem Namen des Siegers von Lepanto rief, des Großoheims Seiner Majestät, den hochdieselbe auch ihrem vielversprechenden natürlichen Sohn beilegte, ist ein Beweis, wie unbefangen man hierin war, selbst auf Kosten großer Toten königlichen Blutes. In neuerer Zeit ist er auch unter dem Namen des Ferdinand Cortez herumgegangen (in Stichen von Lingée, P. Adam, 1824).

Es ist eine lange, hagere, durch ihre sechzig Jahre schon gebeugte Gestalt, ein Hungerleidergesicht; dicke schwarze Brauen die kleinen tiefliegenden Augen überschattend, der zahnlückige Mund bedeckt von dem struppigen Schnurrbart, dürre nach auswärts gebogene Beine. So stellt man sich jene Kapitäne vor, den Nerv kastilischer Mannszucht, die aus zusammengeworbenem Gesindel die eisernen Phalangen ihrer Infanterie schmiedeten. Männer von hartem Stoff, unverwüstlicher Laune, empfindlichem „pundonor", pflichttreu, frugal, grausam, fatalistisch, die oft, nachdem sie ihre guten Jahre, Kräfte und Habe dem Dienst des Königs geopfert (vielleicht wie jener D. Anibal Chinchilla ein Auge in Neapel, einen Arm in der Lombardei, ein Bein in Holland zurücklassend), nie bezahlt worden waren, endlich heimkehrten, um bei verschlossenen Türen mit Knoblauch und Zwiebeln Tafel zu halten, und von Zeit zu Zeit im Vorzimmer des secretario de

---

[1] Bei dem Stiergefecht, welches der Holländer Aarsens im Jahr 1655 sah, war der Buffo des D. Luis de Haro der einzige der zu Pferd kämpfte. Voyage d'Espagne, Paris 1665, p. 107.

[2] *Die Eigenhändigkeit wurde wiederholt bezweifelt, das Bild dem Carreño zugeschrieben.*

guerra zu erscheinen, ein schreckhafter Anblick durch Narben, Alter, Hunger und grimmige Mienen:

> Viejo y enfermo de servirte en guerra,
> En fuego indiano, y en flamenco frio.
> (Lope)

Sein forschend unsichrer Blick scheint der Öffnung der Tür durch den Portier Seiner Exzellenz zu harren, die ihn damit trösten wird, daß Ehre der Sold des Spaniers ist. —

Dieser Ritter von der traurigen Gestalt erscheint aber hier in der reichen Tracht eines Prinzen von Geblüt. Wams und Mantel von schwarzem Sammet, letzterer mit roter Seide gefüttert und gesäumt, geschlitzte karmesinrote Ärmel und Kniehosen, rosa Strümpfe mit großen Knierosen, dergleichen an den Schuhen; unförmlich breiter Hut mit rotem Band und mächtigem Federbusch; die knochige Linke am Degengefäß, in der Rechten ein großer Stab mit roter Franse. Im Gürtel steckt der eiserne Schlüssel. Am Marmorboden liegt Kriegsgerät verstreut: Helm, Büchse, Bombe, Kanonenkugel, Harnisch; durchs offene Fenster sieht man das Meer mit einer wild hingehauenen Seeschlacht, wie in Tizians Bild Philipp II mit seinem Kind Ferdinand. Es ist die Capitana des Großveziers, die er in den Grund bohrte. Er hat jene Rüstung abgeworfen und steht nun da in festlicher Gala, um die Glückwünsche der Farnese, Colonna, Venier entgegenzunehmen.

Die drei übrigen Truhanes haben sich auf dem Wege von Buen Retiro nach dem Palast verloren. In einer schottischen Galerie, Rossie Priory, existiert das Bildnis eines Türstehers, das dort Velazquez heißt, in ihm könnte man beim ersten Anblick jenen Portier Ochoa vermuten. Ein ältlicher Mann in schwarz schlägt einen Türvorhang zurück und überreicht, nach links sich verbeugend, einen Brief (auf dem nicht der Name des Malers steht). Ein Kopf von edlen scharfen Linien, gutgebildeter hoher Stirn, aus dessen Mienen Verstand und Ergebenheit spricht. Die Figur, auf schwarzem Grund, ist aber nur skizziert, von den Händen kaum die Umrisse zu sehen, das Gesicht schwärzlich grün untermalt und stark mitgenommen. Mit umso größerer Farbenverschwendung und Sorgfalt ist der schwere Türvorhang behandelt, ein prächtiges Smyrnamuster, mäandrische schwarze Gebilde mit rotem Fonds und weißer Einfassung. Dieses illusorische Prachtstück nimmt gut die Hälfte der Bildfläche ein. Wahrscheinlich diente das Bild als „Portiera" einer Hintertür, bestimmt die Besucher zu foppen. Doch fehlen sichere Merkmale der Handschrift.

DER MARCHESE DEL BORRO

Das so bezeichnete Gemälde, seit dem Jahre 1873 im Berliner Museum, stammt aus der Villa Passerini bei Cortona. Ein ausgezeichneter Kenner, Eduard von Liphart, der Velazquez in Madrid kennen gelernt, hatte zuerst dies merkwürdige Bild bemerkt. Überlassen wir uns dem Eindruck der dargestellten Persönlichkeit.

Unser Prätendent, eine Falstaffsfigur, steht zur Seite eines mächtigen Säulenschafts, auf der schmalen Fläche des Stylobats, als sei er eben aus dem Portal in den Portikus des Palastes getreten, um sich der Menge unten zu zeigen. Nun mißt er, indem er auf eine Fahne tritt, mit einem herausfordernden Blick der Hoffart und Bosheit zugleich, die Versammlung. Der Blick scheint zu sagen: So trete ich Euch auf den Nacken! Dabei zieht er den Saum des Mantels an, während die Linke auf dem Gefäß des aufgestützten langen Degens ruht. Man könnte sich wohl Sir John so vorstellen, wie er über den toten Percy triumphiert. Aus der Gebärde, dem schnöden Blinzeln, scheint noch etwas mehr als moralische Benebelung zu sprechen. Ja man möchte am Wohlbefinden seines Kopfes zweifeln, wenigstens erinnere ich mich, einen Incurablen gesehn zu haben, der unbeweglich in der Mitte seiner Zelle aufgerichtet, die Besucher mit einem solchen Blick unaussprechlicher Verachtung zermalmte. Sollte es einen General gegeben haben, der den Anstand des Siegers so verstand, daß er eine in redlicher Fehde gewonnene Fahne mit Füßen trat, und so sich verewigen ließ? Indes was man selbst nicht tun mag, stellt man zuweilen einem Schranzen mittels Wink anheim. Hätte man den Charakter aus der Leinwand zu erraten, man würde ihn unbedenklich jenen Schalksnarren zugesellen, ja ihm, mit Don Geronimo Fonati zu reden, die Palme der Infamia erteilen. Wirklich war es die Verwandtschaft mit Figuren wie der „Komödiant", der „Barbarossa", die auf den Namen Velazquez geführt haben. Erst vor dem Original erheben sich die Zweifel. Und deshalb mag er auf alle Fälle hier stehn, wo er sich selbst hingestellt hat[1].

Nun aber scheint es doch ein General zu sein; denn in der Bildnissammlung der Uffizien (Nr. 252) existiert ein ähnlicher Kopf jenes Marchese Alexander del Borro aus Arezzo, Luogotenente des Prinzen Matthias, des strengen und grausamen Heerführers Ferdinands im Krieg mit Papst Urban VIII, dessen Wappen, die

[1] He might serve for a model for an antique comic mask. There is nothing more humorous in Jan Steen, and in portraiture it is certainly unique. H. Wallis im Athenæum 1877. Dec. 8.

goldnen Bienen, hier auf die getretene weiß-rote Fahne gestickt sind. Mit diesen Bienen stand man eine Zeit auch in Madrid auf gespanntem Fuß. In einem politischen Spottgedicht vom Jahre 1639 vernichtet der Löwe unter anderen Wappentieren auch dieses Insekt mit seinem Schweif:

mata moscas con la cola.

Das Bildnis müßte also bald nach jenem Einfall in den Kirchenstaat (1643) gemalt sein, wo Borro gegen überlegene Truppen die Städte Città della pieve und Castiglion del lago wegnahm. Man liest z. B., daß das Wappen der Barberini in Pieve abgerissen wurde, doch ließ man den leeren päpstlichen Schild stehn, als Protest des Großherzogs, daß er die Stadt nicht zu halten gedenke. Seine spätere Bewerbung um venezianische Dienste (1652) gab dem Gesandten Basadonna in Madrid Veranlassung zu einem Gutachten; da schildert er ihn als einen „sehr großen Soldaten und Kapitän, obwohl sein wunderliches und abspringendes Wesen und überspannte Peinlichkeit in Geschäften den Toskaner nicht verleugnete".[1]

Die eigene Beleuchtung deutet vielleicht auf die Entstehung des Bildes. Das Licht fällt von unten, links, als trete der Mann vor die Lampen einer Bühne, oder auf die oberste Stufe einer Treppe, um eine Ovation entgegenzunehmen. Es streift über das Vollmondsgesicht, auf der Halbkugel von Wange und Hals, der aufgestülpten Nase heiteren Glanz entzündend. Hatte sich Ferdinand mit seinem dicken Condottiere einen Spaß machen wollen? Eine ähnliche Beleuchtung findet man auch sonst bei Dekorationsfiguren an Triumphbögen, z. B. von Rubens im Belvedere. Das Werk sieht aus wie eine Improvisation beim Siegesfest, dessen Rausch es gleichsam aushaucht.

Die Silhouette des schwarzen Mannes auf dem leeren hellen Grund, die massive Gestalt balanciert auf dem dünnen Postament der sich teilweis deckenden Beine: die vortreffliche Malerei des schwarzen Wams von geblümtem Sammet u. a. derart findet sich ähnlich bei dem Meister. Aber man vermißt seine eigentümliche Malweise. Auch die Chronologie ergibt Schwierigkeiten. Dem Stil nach würde man es früh setzen, aber vor der Mitte des Jahrhunderts könnte der Maler dem Condottiere nur auf der ersten italienischen Reise begegnet sein, die vor den Barberinischen Krieg fällt. Eine passende Gelegenheit später böte sich in Madrid.

---

[1] Non si può negare, che nella stravaganza, e volubilità dell' humore, et alcune volte nel soverchio asotigliar delle cose, non si riconosca per di natione toscana. Depesche aus Madrid vom 10. Januar 1652.

Als man nach dem Abschluß des westfälischen Friedens wieder etwas Zug in den unglücklichen katalonischen Krieg bringen wollte, bewarb sich Borro von Wien aus um einen Führerposten. Er stellte die guten Dienste vor, die ein deutsches Regiment tun könne, und da er sich des doppelten Rufs von Bravour und Glück erfreute, so eilte man auf seine Anträge einzugehen. Er erschien am 15. September 1649 in Madrid, wo er beim kaiserlichen Gesandten abstieg, am Hof „mit außergewöhnlicher Höflichkeit" aufgenommen wurde, und den Rang eines „Maestre de Campo und Generals einer der Flotten von Spanien" mit hohem Gehalt erhielt. Im Mai 1650 begab er sich auf den Kriegsschauplatz, seine Erfolge in dem sehr verfahrenen Feldzug erschienen in Madrid „wie ein Wunder". Aber er überwarf sich mit dem Oberkommandeur und kam im Sommer 1651 nach der Hauptstadt zurück, entschlossen die spanischen Dienste aufzugeben[1]. Grade zu dieser Zeit war Velazquez aus Italien zurückgekehrt. Aber wie paßte nach den Lorbeern des katalonischen Feldzugs die Erinnerung an die Taten im kleinen Krieg gegen die Barberini? Sollte der Hofmaler und Spanier einem italienischen Bandenführer zu Gefallen die Fahne einer Familie beschimpfen lassen, von der er mancherlei Gunst erfahren? das Wappen eines Papstes, der ihm eine Wohnung im eignen Hause gegeben hatte?[2]

DIE ZWERGE

Die Sitte Zwerge zu halten war vom Orient auf den römischen Kaiserhof, von da auf das Mittelalter übergegangen und bestand bis zur Zeit der Revolution. Man suchte sie in ganz Europa zusammen. Sie wurden in kostbare Stoffe gekleidet und mit Gold und Geschmeide behängt. Vigenerus beschreibt ein Fest des Cardinal Vitelli in Rom, wo man von vierunddreißig häßlichen und verwachsenen Zwergen bedient wurde[3]. Buckingham machte den Zwerg Jeffrey Hudson, der damals nur 76 oder gar 45 Zoll hoch war, in einer Pastete der Königin zum Geschenk. Sein lebensgroßes Bildnis von Mytens ist in Hamptoncourt. Das blonde Männchen mit den großen, aufgeregten blauen Augen und langer

[1] Nach Depeschen der Gesandten von Venedig und Toskana aus diesen Jahren.

[2] *Nach A. L. Mayer, Monatshefte für Kunstwiss. 1912, S. 343 ff. vielleicht von Carreño. Daselbst Übersicht der neueren Literatur über das merkwürdige Bild. Nach H. Voss, Monatshefte 1910, S. 18 f. von Andrea Sacchi, Bildnis eines Hofnarren.*

[3] Flögel, Geschichte der Hofnarren. Liegnitz 1789; S. 519. 524.

Oberlippe, steht in scharlachrotem Kavaliersrock und Mantel in einer saftiggrünen Waldlandschaft von Janssens.

Oft waren sie von ihrem fürstlichen Herrn unzertrennlich, wie Hunde, und ebenso geliebt und behandelt. Wie die Gesellschaft des Hundes dem Herrn schmeichelt durch das Gefühl schlechthinniger Abhängigkeit, so empfindet der normale Mensch neben dem Zwerge seine Größe und Kraft, und das entsprach der Sinnesweise jener aristokratischen Gesellschaft. Man schätzte Exemplare von auffallender Häßlichkeit: für das zarte Gebilde eines fürstlichen Knaben oder Mädchens diente der begleitende Kobold als Folie. Vollkommene Häßlichkeit ist seltener als man glaubt, unter allen Narren des Prado ist keiner der sich z. B. mit Claus Narr (der Augsburger Galerie Nr. 140, *dem Lautensack zugeschrieben, datiert 1530*) messen könnte. Endlich der komische Kontrast: ein alter grämlicher Mannskopf auf einem Kinderleibchen; eine Kindergestalt mit Altersstimme, Altersregungen und -Einfällen, die Komik der unschädlichen Bosheit.

Nicht weniger als fünf solche Zwerge von der Hand des Velazquez bewahrt noch die Galerie des Prado, drei anscheinend vernünftige, zwei Idioten. Sie erhielten ihren Platz neben denen Philipps II von Sanchez Coello, auf der Treppe zur Nordgalerie. Ihre Namen sind im Inventar zum Teil angegeben: Soplillo (Hauch), Francisco Moreno oder el Negro, Lescano; Sebastian de Morra (seit 1643), El Primo, Velazquillo el bufon, noch 1794 in Buen Retiro[1]. Das Stück wurde 1700 zu 40 Dublonen taxiert.

Einer (Prado 1203, 1.42 zu 1.07) ist, nach dem Vorbild des Zwergs Carls V von Anton Mor, in ganzer Figur stehend gemalt, mit seinem Hunde am roten Band, den er wohl für eine königliche Jagdpartie bereit hält. Jener Vorgänger mit dem trocknen alten Mopsgesicht war mehr kalt boshaft, dieser scheint aufbrausend. Ein nicht übel gebauter Wicht, nach den drohend rollenden Augen und der erhitzten Farbe von zornigem Temperament. Er ist der vornehmste und stolzeste, deshalb in beständiger Alarmierung und Aufwallung über die Großen, besonders über ihre stattlichen Nasen, denn die seinige ist niedlich, wie die seines Kollegen bei Ludwig XIV, des berühmten Duc de Roquelaure. Drollig ist der Kontrast des stürmischen kleinen Mannes zu der stillen Größe der mächtigen schwarzen Hündin mit der weißen Stirn, Schnauze und Brust, ähnlich dem Jagdhund in der Hirschjagd.

[1] Ein Bildnis dieses Velazquez und seiner Frau befand sich bis 1868 in dem Kloster des S. Pedro Regalado bei Aguilera; es stammte aus der Zeit der Reise Philipps IV im Jahre 1660. Madoz, Diccion. geográf., Art. Aguilera. Im Jahre 1886 fand ich es verschwunden.

Das Recht zu diesem Stolz gibt ihm der Anzug, — tanto la gala te hinchó (Moreto). — Es ist der eines vlämischen Grandseigneur, wahrscheinlich parodiert er irgendeinen. Lange blonde Perücke mit roter Schleife; breiter Spitzenkragen und -manschette, goldgesticktes Wams und Hose; in der Hand hält er den breiten Hut mit einer Lawine von Straußenfedern usw. Das Bildnis ist das bestgemalte der Serie, und zwar in seiner letzten Manier, in einem goldnen Ton. Der Katalog nennt ihn Don Antonio den Engländer; anderen schien der Typus spanisch; auf den sogenannten Malern im Louvre ist ein ähnlicher Kopf (der achte)[1].

Das sinistre Wesen der Zwerge ist zu trotziger Tücke gesteigert in dem schwarzen an der Erde sitzenden Pessimisten, auf gut Glück Sebastian de Morra[2] getauft (Prado 1202, 1.06 zu 0.81, Abbildung 50). Ein viereckiger, bärtiger Kopf, von bräunlicher Hautfarbe, stierartiger Stirn, mit ausgeprägtem Zerstörungstrieb. Breit von vorn gesehn, blickt er gradaus und streckt auch die Beinchen vorwärts, parallel, die Hände ebenfalls parallel und einwärtsgekehrt auf die Schenkel stützend. Alles an ihm ist kubisch, rechtwinklig. Wie könnt ihr euch unterstehn ihn zu fixieren? eine Salve von drohenden Fluchworten wird euch züchtigen. Ein Glaubensrichter könnte den reichen „judaizante" nicht furchtbarer mit den Augen durchbohren. Sein Anzug ist indessen heiter-bunt: über grünem Wams und Hose ein roter mit Gold besetzter Mantel und breiter Spitzenkragen. Nach der Malweise gehört das Bild in die vierziger Jahre. Ursprünglich schloß der Rahmen im Halbkreis; er saß da wie ein Kettenhund in seiner Hütte. Eine leidliche alte Kopie war in der Galerie-Salamanca; Goya hat ihn geätzt (1778).

In denselben Tagen, wo Velazquez in Fraga (1644) den König aufnahm, malte er auch den Zwerg El Primo. Ein Dokumentenjäger fand, daß der so geheißene Zwerg ein Kleid von schwarzem Sammet (rizzo) um eben diese Zeit zum Geschenk erhielt; nun aber ist unser Kleiner (Prado 1201, Abbildung 51, 1.07 zu 0.82) der einzige Zwerg in Schwarz. Dieser Pygmäe, eigentlich Don Luis de Aedo oder Hacedo geheißen, begleitete den Hof auf den jährlichen Reisen nach Saragossa zur Zeit des katalonischen Aufstands. Olivares, immer düstrer, nahm ihn oft im Wagen mit; bei der Heerschau in Molina ging eine Muskete los und die Kugel schlug in die Kutsche, ein Splitter verwundete den Sekretär Carnero und El Primo.

---

[1] Eine Kopie ist im Berliner Museum, in Spanien entdeckt von einem Wiener Maler. — Sollte nicht Antonio jener Velazquillo sein? Unter den fünfen könnte dieser am besten einen Ehemann vorstellen.

[2] *Zuerst im Dienst des Infanten Ferdinand, 1643 aus Flandern zurückgekehrt.*

Auf dünnem Körperchen, dem ein korrekter schwarzer Hofanzug trefflich angepaßt ist, sitzt der alte ernste Kopf, überragt von einer mächtigen Stirn, die der schief sitzende Hut offenläßt. Auf dem Schenkel liegt eine Foliant, in dem er ein Blatt umzuschlagen im Begriff ist, als Maß seiner Größe. Durch das Geräusch eines Vorübergehenden gestört, sieht er verdrießlich auf; Verachtung der Profanen, Abspannung liegt in seinem Blick. Die Resultate seiner Forschungen scheint er in das aufgeschlagene Heft am Boden, auf dem ein Tintenfaß steht, einzutragen. Er sitzt mitten auf dem Felde, eine Berglandschaft in der Art der Reiterporträts als Hintergrund. Am Ende ist der Foliant ein genealogisches Werk. Da ihn der König Vetter (el primo) nennt, so studiert er wahrscheinlich den verwandtschaftlichen Zusammenhang. Oder ist es ein Grundbuch, und will er Rechte auf jene Einöde geltend machen? Vielleicht gab es unter den Nachkommen der Haudegen der Reconquista Herrn, die auf dieses Maß herabgekommen waren; Köpfe die noch eine Familienähnlichkeit mit jenen Matamoros bewahrten, saßen auf Leibern von Gnomen. Sie wurden aber um so höher getragen. In El Primos Blick ist der Stolz des ältesten Adels. Man sieht über der Landschaft noch Spuren unregelmäßig senkrechter brauner Linien, die man wohl für übermalte Baumstämmchen oder Falten eines Vorhangs gehalten hat. Es sind aber nichts weiter als Pinselstriche, bestimmt einen frühern Hintergrund zu kassieren. Die breit drüberhin gelegte Landschaft hat diese Striche nicht ganz zugedeckt. Jener Hintergrund scheint zuerst als Zimmerraum beabsichtigt gewesen zu sein, wozu Bücher und Schatten besser passen.

Endlich aus dem letzten Jahrzehnt die Narren in unfigürlichstem Sinn, zwei Knaben, el Bobo de Coria (1205) und el Niño de Vallecas (1204), mit denen wirklich die unterste Stufe der Menschheit erreicht ist. Denn auch Idioten gehörten zu den lustigen Personen des Palasts. Bekannt ist, daß solche Unglückliche zu possierlichen Gebärden und Einfällen neigen, ja gewisse einseitige (technische) Talente zeigen, wie man in Cretindörfern beobachten kann. In Lopes Roman „der Pilger“ erscheint ein italienischer Graf im Irrenhause zu Valencia und bittet sich gegen ein Almosen von hundert Scudi einen Narren aus, den er zu seiner Unterhaltung mitnehmen will[1]. Heutzutage kann man sich schwer in eine Herzens-, Verstandes- und Geschmacksbildung versetzen, die die tägliche Gesellschaft solcher „Halbmenschen“ erträgt. Man betrachtet sie mit Schauder und Mitleiden. Indes sollte man nicht immer unter moralische Kriterien stellen, was

[1] Lope, Obras sueltas V, 303 ff.

nur auf der Härte früheren Menschenstoffs beruht; manches was man heute Humanität nennt, stammt nur von der Krankheit des Jahrhunderts. Eben jenes Irrenhaus (hospital dels folls) in Valencia war vielleicht die erste Anstalt, wo Geisteskranken eine verhältnismäßig humane und sogar vernünftige Behandlung zuteil wurde[1]. Melancholiker z. B. wurden nicht eingeschlossen, ja gelegentlich zu Festen mitgenommen, sie bekamen Wein, wenn sie es wünschten. Dies Hospital war im Jahre 1409 von Bernardo Andreu gegründet worden, um die in der Stadt umherschweifenden Irrsinnigen aufzunehmen, auf Anregung einer Fastenpredigt des ehrwürdigen Bruders Gilaberto Jofré in der Kathedrale. Nach Lopes Schilderung in der Komödie „Los locos de Valencia" wurde es damals, als eine Art Weltwunder, von Fremden besucht. Bei dem allen mag man sich erinnern, daß tobsüchtige Narren in Spanien ebenso selten sind[2], wie z. B. in Frankreich häufig.

Der Bobo von Coria (1205, 1.06 zu 0.83), ganz in Grün gekleidet, ist ein grausiges Bild des Blödsinns und seines leeren Gelächters. Er kauert am Boden, das linke angezogene Bein auf dem herabfallenden Mantel ruhend; das rechte Knie ist aufgerichtet, darauf liegt die linke Hand, in deren Fläche er mit der Faust schlägt, als Äußerung seines Jubels (complosis manibus, Petron), weil er porträtiert wird. Zu beiden Seiten liegen Kürbisse, calabazas; daher vermutete Villaamil, daß es der in den Urkunden aufgeführte Truhan Calabazas oder Calabacillas sei[3], der auch Juan de Cárdenas y Calabazas heißt. Vor ihm steht ein Becher. Das schielende, grinsende Gesicht, vorgestreckt, sitzt in einem breiten Spitzenkragen. Man sieht, daß er sich nicht selbst anziehen kann.

Auf dieses erregliche Nervensystem folgt ein schweres, dumpfes. Das Kind von Vallecas[4] (1.07 zu 0.83), ist ein geborener Wasserkopf. Nach der Unterschrift in dem Stich von B. Vazquez (1792) war er mit Zähnen und in ungewöhnlicher Größe auf die Welt gekommen. Vallecas ist ein Ort vier Meilen von Madrid, in einem tiefen Tal, mit Bergen im Norden und Nordwesten; das ist die Lage der Cretinorte. In gelber Flanelljacke und

---

[1] Endonde los frenéticos se curan
con gran limpieza y celo cuidadoso. Lope, Los locos de Valencia II

[2] Auf hundert Narren in Madrid kämen nur drei tobsüchtige, bemerkt Marquis de Langle, Mon voyage en Espagne, Neuchatel 1785, I, 137.

[3] *So im Prado-Katalog. Die Benennung Bobo de Coria erst im Inventar von 1794, ein bufon dieses Namens kommt unter Philipp IV nicht vor. Calabacillas war beim Infanten Ferdinand, trat 1632 in den Dienst des Königs, hatte 96894 Maravedis Gehalt, auf Reisen standen ihm Maultier und Packesel zu.*

[4] *So zuerst im Inventar von 1794.*

langem grünen Überrock und Strümpfen sitzt er an einer dunklen überhangenden Felswand, dem Bild der Last die auf sein armes Gehirn drückt und jeden Anlauf zu einer Gedankenverbindung lähmt. Den Kopf läßt er in den Nacken sinken, die Augen sind wie schlaftrunken halb geschlossen und blicklos, die Oberlippe in die Höhe gezogen; mit beiden Händen hat er einen Gegenstand gefaßt, scheint ihn aber schon vergessen zu haben. Unter dem Stich dieser unheimlichen Gestalt steht: está en el cuarto del Rey nuestro señor — d. h. in den Zimmern Carls IV.

DIE PHILOSOPHEN

An diese Narren „en titre d'office", wie sie am französischen Hofe hießen, schließen sich ungezwungen zwei Genies, die auf klassische Namen getauft sind. Ihr dürftiger Anzug schließt sie vom Hofalmanach aus: aber sie ergänzen dessen humoristische Abteilung: es sind die Narren der absoluten Freiheit, erhaben über Rücksichten der Eitelkeit und Amtspflicht, oder (nach Lichtenberg) „frei herumgehende Philosophen".

Diese Spezialität scheint Jusepe Ribera aufgebracht zu haben; er entdeckte sie in dem frühern Paradies der Bedürfnislosigkeit, Neapel: Kandidaten der Galere und des presidio, aufgegriffen in den Vicoli des Mercato und der Porta Capuana, und zur Ergötzung eines Gelages von Werbeoffizieren als Philosophen und Mathematiker kostümiert. Aber die Komik kommt kaum auf unter der Last der Roheit. Dennoch müssen diese mächtig gebauten, harten, finstern, übelduftenden Rüpel Beifall gefunden haben, denn sie bevölkern die Galerien, und sind in Italien von Giordano, in Spanien von Estéban March vervielfältigt worden. —

Hier steht ein grauer Mann mit seltsam eingetrocknetem breiten Gesicht und trübseliger Miene (1.78 zu 0.94). Niedrige enge Stirn, platte Nase, kleine geschwollene Augen, saurer Mund mit hängender Unterlippe: eine wunderliche fast äffische Häßlichkeit. Er verachtet den Luxus des Leinens; den weiten Schlafrock hält etwas, das vielleicht der Rest des letzten Hemdes ist, zusammen, und dient zugleich der unter jenen Kittel geschobenen Hand als Auflager. In der Linken hält er einen Schweinslederband. Da steht ein Zuber, über den ein schwarzer Lappen heraushängt, rechts ein Gerät, in dem man das Geschirr des Esels erkennen will, auf dem er seine Ausgänge macht. Alle sonstigen Möbel sind beim Pfandhaber. Den Sinn dieser Gestalt würde man schwerlich erraten. Denn hinter diesem trocknen Gesicht lauert der Witz, dieses enggeschlitzte, schläfrige Auge verbirgt den Sinn

der Beobachtung, diese Häßlichkeit ist ein Verständnis ebnender Zug der Verwandtschaft mit unsern unvollkommenen Brüdern: das Buch ist das Fabelbuch, in dem die graue Weisheit zu den Kindern herabsteigt, denn oben steht AESOPVS. Ein in Spanien wohlbekannter Autor; wußte doch sogar Sancho Panza, daß zur Zeit Guisopetes die Tiere redeten (D. Quixote I, 25). Vielleicht hatte Velazquez im Ariost gelesen, daß Aesop durch erschütternde Häßlichkeit und Unreinlichkeit hervorragte[1]. Aber warum hat er, dem es doch an Modellen für Verwachsene nicht fehlte, vergessen daß Aesop bucklig war? Vielleicht bezeichnen die kurzgeschnittenen grauen Haare und die Bartlosigkeit den Sklaven des Altertums.

Ein bärtiger Mann von ähnlichem Alter steht in einer Zelle, deren einziges Gerät, der Wasserkrug, auf einem über zwei abgerundeten Kieseln balancierten Brett ruht, vielleicht eine statische Leistung, auf die der Besitzer stolz ist. Dagegen liegen zu seinen Füßen einige Wertgegenstände möglicherweise: ein aufgeschlagener Foliant, eine Rolle und angelehnt ein Oktavbändchen in Pergament. Mit der Würde des spanischen pordiosero hat er den schwarzen Mantel über die Schulter geworfen; um das Gesicht hängt ein schlapper Filzhut (chambergo), dessen Krempe über der Stirn aufgesteckt ist. Er steht fast im Profil, wendet sich aber mit einem halb gemein-vertraulichen, halb kriechenden, vielleicht auch höhnischen Blick nach vorn. Ist es ein rotäugiger Trödler, einem weggehenden Lizentiaten nachsehend, dem er eine falsche Kaisermünze aufgehängt hat? Oder selbst ein Liebhaber, dem ein Kanonikus vergebens Gold für eine Inkunabel bot? Nein, die Bände an der Erde sind Kompendien der von ihm verachteten Schulweisheit, die er liest wie Swift schlechte Bücher zur Nahrung seiner satirischen Galle; denn oben steht: MOENIPPVS. Velazquez ist also wohl einmal eine Übersetzung des klassischen Vorläufers des Cervantes in die Hände gefallen. Der Zyniker in Lucians Totengesprächen, der einzige Lacher in Charons Nachen, dessen Dürftigkeit nicht einmal den Obolus erübrigte, der dem Pythagoras zum Trotz von Bohnen lebte, diesen kecken Verhöhner von Göttern und Helden glaubte er wiederzuerkennen in einem Antiquar des rastro von Madrid.

Beide Philosophen befanden sich früher in der Torre de la Parada (Inventar von 1703). Wahrscheinlich wurde der Künstler angeregt durch die ebenda aufgehängten Figuren des Heraklit und Demo-

[1] Poi di fattezze, qual si pinge Esopo,
D'attristar, se vi fosse, il paradiso;
Bisunto e sporco, e d'abito mendico. Ariost, Orlando furioso 43, 135.

krit, einst von Rubens selbst (1603) aus Mantua mitgebracht. Der alte Gegensatz also des pessimistischen Narren, der die menschliche Torheit beweint, und des skepitschen der sie belacht. Denn ein Kontrast ist beabsichtigt: Würde und Vernachlässigung; Appetit (er sucht im Sack nach seinen Bohnen) und Magenkatarrh; kurze krause Borstenhaare und weich gewellte Mähne; das unruhig leuchtende Auge des aufdringlichen Spötters, das erloschene des einsamen Grüblers; die lange, krumme, überhängende Nase und die breite, gepletschte. Beide haben es in der Philosophie der Vollkommenen gleich weit gebracht: die Paradoxen der Stoa sind hier Tat und Wahrheit geworden. Nur die Sonne des Südens reift den „nackten Weisen“, den philosophischen Lump, einst hieß er Diogenes und Menipp, später Derwisch und Bettelmönch.

Die Nachkommen der Quevedo und Cervantes scheinen zu trocken oder pathetisch, um diesen bald tiefsinnigen, bald tollen Humor ihrer Vorfahren zu genießen. „Der Scherz, sagt Jean Paul, fehlt uns bloß aus Mangel an Ernst.“ So liest man in einem Artikel aus Madrid in der Revue L'Art, diese Figur solle „die moralische Häßlichkeit des Zynikers“ darstellen: „der adelige Maler des eleganten Hofs Philipps IV, erzogen in den Maximen des Aristoteles, Plato und Seneca (!), habe auf diese Art sich rächen wollen an der unsaubern Philosophie, die den Luxus verdammt, die Künste verachtet und den giftigen Zahn in den edlen Glanz der Mächtigen der Erde einschlägt.“ Nun, wenn er moralische Häßlichkeit hinter den eleganten Masken eben dieses „glänzenden Hofs“ gesucht hätte, die bei Juanillo antichambrierten und aus Säulen der Monarchie solche von unnennbaren Orten geworden waren: so würde er wohl auf dem richtigeren Weg gewesen sein.

Beide Figuren sind schöne Proben des letzten Stils, gemalt mit breitem Pinsel und unerreichtem Reiz der schimmernden Oberfläche ihrer alten vergilbten und gebräunten Gesichtshaut. „Jeder Versuch“, ruft Waagen der sie als Siebziger sah, „mit Worten eine Vorstellung von dieser Wahrheit der Fleischtöne zu geben, ist umsonst“.

DAS HÄSSLICHE

Diese Galerie von Hanswursten, Zwergen, Idioten und Lumpen gehört im Gesamtbild des Velazquez zur Schattenpartie. In einer Abhandlung über die Ästhetik des Häßlichen würde sie ihren Platz haben müssen[1].

[1] Velazquez consacra une grande partie de sa carrière artistique à chanter un hymne à la laideur. Beruete p. 126.

Er war in ein Zeitalter des Niedergangs gekommen, an einen Hof, der die Stigmata der Entartung im Geistigen und im Äußerlichen, in Sitten und Mode zur Schau trug. Sein nüchtern scharfer Beobachterblick ist dem Ungefälligen nie aus dem Wege gegangen, und der Zufall hat ihn zu Hause wie in Rom, sogar auf Thronen, mit besonders abstoßenden Vorbildern bedacht. Künstlerische Beobachtung bedarf freilich, in der Darstellung des Menschen, besonderen Taktgefühls: jemehr sie Wert legt auf Genauigkeit im einzelnen, desto eher streift sie die Klippen des Häßlichen.

Wo Kunstformen sich ausgelebt, verbraucht haben, da kommen umstürzende Bewegungen, die mit der Überlieferung aufräumen. Dann sieht man sich der unendlichen Natur ohne Medium gegenüber, und die vielgestaltige Welt der menschlichen Tierheit, das Chaos der Affekte tritt, unter dem Sporn des Widerspruchsgeists, vor die Lichter der Bühne.

Velazquez war ausgegangen von einer Oppositionsschule, die der Überdruß an den vagen Vollkommenheiten der Eklektiker dem Realismus zugetrieben hatte. Zwar aus Riberas heiligen Frauen spricht ein Gefühl für Schönheit und Anmut in Zügen und Ausdruck, das jenem fremd war: nur der Eifer für das Präzise und Detaillierte hat ihn zur Wahl jener greisenhaften Modelle hingezogen, wo dann mühsam erworbene anatomische Kenntnisse die Akzente des exakten Naturalismus verstärkten. Auch der trotzige Caravaggio hat sich in heiligen und profanen Stoffen wohlgebildeter Jünglinge und Knaben bedient, die die Frechheit der Erfindung oft vergessen machen. Bei Velazquez stand der Charakteristiker so sehr im Vordergrund, daß sein Glück in der Darstellung fast in umgekehrtem Verhältnisse stand zum ästhetischen Wert der Gestalten. Ihm waren Männer geläufiger als Frauen, und unerreicht ist er in Auffassung der Tiere. Die morphologischen Launen der Natur interessierten ihn, und da er Besonderheiten stärker betonte als die Harmonie des Ganzen, so mögen Schönheiten sich kaum zu der Ehre einer Sitzung bei ihm gedrängt haben. So ist es ihm beschieden gewesen, auch Abnormitäten und pathologische Erscheinungen, hier sogar klassenmäßig, seinen Werken anzureihen. Man könnte aus dieser Gesellschaft einen satirischen Roman zurechtmachen, und sein Dichter dürfte sich keines andern Stils bedienen als des der großen Humoristen: Quevedo, Fischart, Thackeray. Der humoristische Stil, sagt Jean Paul, individualisiert bis ins Kleinste.

Häßlichkeit, hat man einst geglaubt, dieser Augenschmerz, solle kein Gegenstand schöner Kunst sein. Häßlichkeit widert den gesunden Menschen an, ja man kann in dem Mißfallen an ihr

Regungen eines Hasses entdecken, der tief in der menschlichen Natur begründet ist. Aber wie die Vorstellungen des Schrecklichen, der Katastrophen der Natur und des Lebens, in Erinnerung, Erzählung und Bild einen vielbegehrten Reiz ausüben, weil das Bewußtsein der Ferne, der Vergangenheit und des bloßen Scheins dieser Dinge, einem Gefühl der Rettung, der Sicherheit gleichkommt — Suave mari magno turbantibus aequora ventis — so verwandelt sich auch der Eindruck des Häßlichen in künstlerischer Fernsicht. Aristoteles definiert das Komische als unschädliche Häßlichkeit; man könnte auch in dem Gelächter, das es erweckt, ein Element von Schadenfreude entdecken. So behauptete Goethe, aufgebracht über die modische Bewunderung eines satirischen Malers, es bedürfe zu dieser freilich, statt Kenntnis und höheren Sinnes, „allein bösen Willens und der Verachtung der Menschheit".

Dies Element hat ohne Zweifel die neuerliche Popularität des Velazquez auch in Kreisen vermehrt, denen seine feineren Eigenschaften weniger zugänglich gewesen wären. Er ist von manchen erhoben worden, vor deren Schöpfungen er selbst sich bekreuzigt haben würde, die

> Verachten was ein jeder ehrt,
> Und was gemeinen Sinn empört,
> Das ehren unbefangene Weisen. (Goethe.)

Aber auch seinen Erfolg im Abstoßenden verdankt er doch noch etwas anderem. In den Händen stumpfer Mittelmäßigkeit wirkt das Häßliche so widerwärtig wie im Leben. Feinheit der Beobachtung und Geist der Ausführung müssen die Befreiung von der Wirklichkeit vollenden; in dem Kontrast des Gemeinen mit der daran gewandten gebildeten Sprache liegt ein Reiz des niederen Genre. David Hume meinte[1], die Überwindung des Widerstands verstärke die Anziehung der Darstellung, wie ein beißendes Gewürz, wie die Fäulniszugabe den Wohlgeschmack eines Gerichts. Die Probe der Richtigkeit dieser Erklärung liegt darin, daß die Versuche, das Sittenbild durch Einführung des Reinerfreulichen in Form und Gestalt zu veredeln, keineswegs den Erfolg gehabt haben, den man erwarten sollte.

DIE FAMILIE PHILIPPS IV

(Las Meninas)

Die letzten großen Arbeiten des Velazquez gelten für seine originellsten. Vielleicht hatten die Verehrer geglaubt, in Stücken wie das Papstporträt, Breda, habe er sein letztes Wort gesprochen.

[1] David Hume, Essay 22 on Tragedy.

Aber er verstand die Kunst Gracians, „seinen Glanz zu erneuern — nach dem Vorbild des Vogel Phönix“, sein Publikum mit Neuheiten zu überraschen, „der Sonne gleich vielmal aufgehend“[1].

Die Meninas, von jeher sein gefeiertstes Werk (la mas ilustre obra), und am schärfsten mit dem Stempel seines Genius bezeichnet, ist eigentlich das Bildnis der Infantin Margarita als Mittelpunkt einer der wiederkehrenden Szenen ihres Palastlebens[2]. Ihre Figur stimmt mit dem Wiener Porträt (619), ist aber geistreicher gemalt; das Blond wirkt vorteilhafter in dem Dunkelblau der Umgebung. Ähnlich war ihr vor zehn Jahren verstorbener Stiefbruder als Schüler der Reitbahn porträtiert worden; da diese Szene, einst als Andenken für glückliche Eltern festgehalten, später traurige Empfindungen weckte, so freute man sich, sie nun so reizend ersetzen zu können.

Freilich bietet das Leben einer Infantin keine Szenen wie das jenes Elementarschülers der gineta. Ihr Dasein spielt sich ab in unzugänglichen Gemächern des Cuarto de la Reina, in den Schranken unerbittlichen Zeremoniells. Die Memoiren der Mad. de Motteville schildern einen Besuch an der Zimmerschwelle der Infantin Maria Theresia. „Sie wird mit großer Ehrerbietung bedient, wenige haben Zutritt, und es war eine besondre Vergünstigung, daß wir in der Tür ihres Gemachs verweilen durften. Wenn sie etwas trinken will, so überbringt der Page (menin) das Glas einer Dame, die niederkniet, ebenso wie der Page; und auf der andern Seite ist ebenfalls eine Knieende, die ihr die Serviette reicht, gegenüber steht eine Ehrendame.“ Liest sich diese Stelle nicht wie eine Beschreibung unsers Gemäldes? Hier leuchtet das damals fünf Jahre zählende, stets von dienenden Elfen, getreuen Eckarts, unterwürfigen Gnomen bediente kleine Idol als Sonne seiner Sphäre, wo dann Licht und Schatten, Schönheit und Ungestalt sie einträchtig zusammenwirkend umkreisen.

Das Gemälde führt in Spanien den Namen Las Meninas. Und diese Edelfräulein waren für den Spanier gewiß seine anziehendsten Figuren, als dunkelaugige Kinder seiner Rasse, jugendliche Knospen altkastilischer Stammbäume. Schönheiten wurden überhaupt für dieses Amt ausgesucht. Mad. d'Aulnoy fand sie (im Jahre 1680) „plus belles que l'on ne peint l'amour“. In ihren Ver-

---

[1] Usar el renovar su lucimiento. Es privilegio de Fenix . . . Usar del renacer en su valor, en el ingenio, en la dicha, y en todo. Empeñarse con novedades de bizarría: amaneciendo muchas veces como el Sol. B. Gracian, Oraculo manual, 81.

[2] *Vgl. V. v. Loga, Las meninas, ein Beitrag zur Ikonographie des Hauses Habsburg, Jahrb. der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses, 1909, S. 171ff.*

beugungen, Kniebeugungen, liegt eine natürliche Grazie, die selbst über die unförmliche Tracht siegt.

Die Namen des sämtlichen Personals sind aufbewahrt worden. Das kniende Fräulein im Profil ist Doña Maria Agostina, Tochter des Don Diego Sarmiento; sie reicht der Infantin auf goldner Schale Wasser in einem roten Schälchen von „bucaro", einem feinen wohlriechenden Ton aus Ostindien. Die andre, leicht knicksende ihr gegenüber, ist Doña Isabel de Velasco, Tochter des Don Bernardino Lopez de Ayala y Velasco, Grafen von Fuensalida. Sie blühte rasch auf, welkte aber schon nach drei Jahren dahin.

Diese Meninas bedienten Königin und Infantinnen vom Kindesalter bis zur Zeit des Frauenpantoffels (chapin); sie trugen niedrige Schuhe und eine Art Sandalen mit hohem Absatz, in die man den beschuhten Fuß steckte; weder im Palast noch draußen Mantel und Hut.

Zur rechten dieses zierlichen Kleeblatts, weiter vorn, stehn zwei ganz andre Gespielen, mit dem monumentalen, am Rand gelagerten, halbeingeschlafenen Bullenbeißer zu einer Vordergruppe vereinigt, sie selbst Haustiere in Menschengestalt. Zu dem gebührendermaßen als repoussoir behandelten Wächter der Schwelle gesellen sich gleich Erdgeistern, Schneewittchens Hütern, groteske Gestalten, ein dünner Wicht, der es unpassend von dem Köter findet, in Gegenwart der Majestät einzuschlafen, und der weibliche Unhold mit dem Leib gleich einer Tonne und breitgedrücktem brutalen Gesicht: Mari Barbola und Nicolasico Pertusato, — Vervollständigungen der Galerie der Hofzwerge[1].

Weiter hinten, im Dämmerlicht der geschlossenen Läden, flüstern zwei Hofbedienstete — die Señora de honor D$^{a.}$ Marcela de Ulloa in Klostertracht, und ein Guardadamas, der neben den Kutschen der Hofdamen ritt und die Audienzen leitete. Endlich ganz hinten in der offenen Tür, steht Josef Nieto, Hausmarschall der Königin, den Vorhang zurückschlagend[2].

Auf eine solche Zusammenstellung konnte wohl nur der Zufall bringen. Alltägliche Szenen, auch wenn sie malerisch dankbar sind, werden, weil sie immer gesehn werden, gar nicht gesehn.

---

[1] Wilkie zitiert das Gemälde als „the picture of the children in grotesque dresses".

[2] In einem Gemälde der Galerie des Mauritshuis, „dem Hühnerhof", hat Jan Steen ein holländisches Gegenstück geliefert. Auch ein hübsches Kind, seinem Lämmchen Milch reichend, steht da in der Mitte, zwischen einem krummnasigen Scheusal von Zwerg, der mit teuflischem Hohn Hahn und Täubchen in die Küche schleppt, und einem freundlich grinsenden alten Eiermann, während durchs Tor hinten eine Menge Geflügel, Adel und „roture", wie Hotelgäste beim Läuten der Speiseglocke, hereinstürzen.

der Künstler müßte denn aus der Fremde kommen. Nur der Zufall, so oft ein glücklicher Erfinder (nach Leonardo), könnte das Bild darin entdecken. Als einst beide Majestäten ihrem Maler eine Sitzung schenkten, wurde die Infantin zur Milderung königlicher Langeweile hereingebeten. Das Licht, für jene arrangiert, ergoß sich auch auf das vor ihnen stehende Töchterchen.

Da fällt dem Könige auf, der selbst ein halber Künstler war, daß vor seinen Augen sich etwas wie ein Bild zusammengefunden habe. Er murmelt: Das ist ein Bild; im folgenden Augenblick entsteht der Wunsch, dies Bild festzuhalten und im dritten ist der Maler schon mit Zeichnung des „Recuerdo“ beschäftigt. Aber die Umgebung des Ateliers erschien wenig passend: man sucht einen würdigeren Raum und entdeckt ihn in einer langen Galerie des Cuarto del príncipe, dahin wird die Staffelei gebracht und die Skizze entworfen. Die Fensterländen werden geschlossen; aber der Maler ersucht den Nieto, die Hintertür zu öffnen, um zu versuchen, ob auch ein Licht im Hintergrund passend wäre.

So oder ähnlich muß der Zufall auf diese seltsame Komposition geführt haben. Sie macht den Eindruck eines gestellten Tableaus. Natürlicher, lebendig-malerischer würden sich die Personen im Halbkreis um die Staffelei gruppiert haben. Aber sie waren ja nicht untereinander: in nächster Nähe befindet sich, uns unsichtbar, die allerhöchste Gegenwart. So sieht die Infantin bei Entgegennahme des „bucaro“ nach der Mutter; Doña Isabel sich verneigend, schielt ebendahin; Mari Barbola hängt mit dem Auge einer braven Dogge am Auge ihrer Herrin; der Vorreiter, den Winken der Ulloa horchend, behält den König im Auge; der Hausmarschall dreht sich, wie sichs ziemt, im Hinausgehen um, mit fragendem Blick. Kurz wir sehen die Anwesenden, wie man von der Bühne das Parterre sieht, und zwar vom Standpunkt des Königs aus; denn im Spiegel an der Wand erscheint er an der Seite der Königin. Er hatte diesem Spiegel gegenüber Platz genommen, um seine Stellung beurteilen zu können. Beiläufig, von einem Bilde, wo er mit Marianne auf einer Leinwand vereinigt wäre, ist nichts bekannt.

In dies Augenblicksbild mußte natürlich auch der Maler kommen. Er steht hinter seiner Staffelei, nur wenig verdeckt durch die Knieende; sein Haupt überragt alle. In der Rechten hält er den Pinsel, in der Linken Palette und Malstock. Köstlich ist die Hand (wie überhaupt die Hände dieses Bilds): durch vier helle Pinselstriche ist der Bewegung der Finger volle Bestimmtheit gegeben.

Auf der Brust trägt er das rote Kreuz des Santiagoordens. Die Legende erzählt, Philipp IV habe ihn nach Vollendung des Ge-

mäldes königlich überraschen wollen. „Er vermisse noch etwas“ bemerkte er, ergriff den Pinsel und malte ihm dies rote Kreuz auf. Aber die der Erteilung des „hábito“ vorangehenden Förmlichkeiten datieren erst zwei Jahre später. Palomino läßt es nach des Meisters Tode auf allerhöchsten Befehl draufsetzen. Ein Zusammenhang mit dem Bilde wäre doch möglich. Es war ja noch nicht dagewesen, daß die Figur eines Malers (freilich eines Schloßmarschalls!) in ein Bild des intimsten Familienkreises aufgenommen wurde. Da schien es passend, daß er noch etwas mehr geadelt werde.

Das wäre die wahrscheinliche Entstehung der Meninas. Es ist das Bild der Herstellung eines Bildes. Die Originale stehn außerhalb, sie würden, ins Bild aufgenommen, uns den Rücken zukehren; aber sie verraten sich durch den Spiegel. Wir sehn was diese, nicht was der Maler sah, der seine Meninas sehn würde in einem ihm gegenüberhängenden Spiegel. Vielleicht hat er sich in der Tat eines Spiegels bedient. Auch sonst noch ist ein Überfluß von Rahmen in dem Bilde: viele, sämtlich schwarze Rahmen von Ölgemälden[1]. Rahmen des Spiegels, der Tür, der Staffelei. Und doch ist kein Bild geeigneter, das Bild vergessen zu machen. „Où est donc le tableau?“ fragte Théophile Gautier.

Natürlich wurde jener Augenblick zuerst als Skizze festgehalten: diese noch vorhandene Skizze ist fast die einzige uns bekannte zweifellose zu einem im großen ausgeführten Gemälde. Und auch sie verdankt ihre Existenz vielleicht nur dem Umstand, daß man zuerst eine Ausführung in diesem bescheidenen Umfang beabsichtigte.

Die Skizze bewahrte zu Cean Bermudez' Zeit Don Gaspar de Jovellanos; ihr jetziger Besitzer ist Mr. Bankes in Kingston Lacy. Die Übereinstimmung mit der großen Leinwand ist fast vollkommen. Man sieht unter der Farbe die feinen und bestimmten Linien des Ovals der Infantin, ihrer Augen, der aufgelösten Haare, mit einem Stift angedeutet. Das Paar im Spiegel fehlt noch, doch ist der rote Vorhang schon darin.

Über diese Skizze sind verschiedene Meinungen verlautet. Mangelnde Kennerschaft wollte sie für eine Kopie erklären. Doch Waagen (Treasures IV, 58[1]) fand unglaublich, daß ein Gemälde von so geistreicher Behandlung (zartem Silberton und klarem, tiefen Helldunkel) eine Kopie, und gar eine sehr verkleinerte Kopie sein könne. Bei der Ausstellung in Burlington House (1864) hatte sich das Urteil für eine Originalskizze entschieden. Damals wurde die Ansicht geäußert (Athenæum I, 811), Velazquez

[1] Nach den Inventaren waren zwischen den Fenstern Kopien Rubensscher Werke aufgehängt, Heraklit und Demokrit, Saturn und Diana, über den Fenstern Tierstücke und Landschaften.

habe diese Skizze in der Absicht gemacht, sich des Königs Beifall zu versichern und die Sanktion für eine Ausführung im großen, als etwas Unerhörtes im Porträtfach. Sie hat die Farben einer Untermalung (S. 315) also eine erheblich hellere Haltung als das große Bild, ohne Rundung und Auseinandergehen der Flächen zu schädigen. Der Lichteinfall ist weniger grell; die schwarze Figur des Malers, der bereits mit dem Orden geschmückt ist, tritt auffallender zwischen den hellen und farbigen Gestalten hervor; ebenso der graugrünliche Ton der Decke, der gelbe des Fußbodens. —

Der dem Maler entgegengeworfene Stoff war freilich vorzüglich geeignet, seine eigenste Kraft anzureizen und ihm Motive seiner Lieblingsbilder in Erinnerung zu bringen; z. B. Tintorettos Hochzeit zu Cana in der Salute mit dem Seitenfall des Sonnenlichts auf blonde Köpfe, seine Fußwaschung mit dem bewunderten Auseinandergehen in die Tiefe.

Wahrlich, selten ist jene Doctrin des Leonardo da Vinci, daß der „Rilievo" die Seele der Malerei sei, daß in dem Schein des erhabenen, von der Fläche losgelösten Körpers „die Schönheit und das erste Wunder" dieser Kunst liege, mit soviel Überzeugung verstanden, mit solcher Macht des Könnens befolgt und durch die Bewunderung von Künstlern und Laien bestätigt worden. Waagen meinte, man glaube hier die Natur in einer Camera obscura zu beobachten, Stirling erschien es wie „eine Anticipation der Erfindung Daguerres", Mengs als „Beweis, daß die vollendete Nachahmung der Natur etwas sei, das alle Klassen von Betrachtern in gleicher Weise befriedigt".

Die neun Figuren, von denen kaum zwei denselben Punkt der Tiefe einnehmen, sind demgemäß abgetönt, und in stets wechselnden Zufälligkeiten der Beleuchtung modelliert. Am vollsten fällt das Licht auf das Kind, zurückgestrahlt von weißem Atlas, goldnem Blond. Andre Gestalten sind zwischen Licht und Dunkel geteilt, wieder andre tauchen ganz in die Dämmerung ein, und wie vorn eine lichte Figur auf dunklem Grund, so steht hinten eine fast silhouettenartig dunkle auf sonnenhellem. Die starkverkürzte Fensterwand mit den drei Reihen Tableaus übereinander hilft den Raum messen; die vorstoßende langweilige Rückseite der großen Leinwand unterbricht passend das scheinbar Arrangierte der Komposition und begünstigt die Illusion. Der dämmerigleere Raum über den Gruppen, weit mehr als die Hälfte der Leinwand beanspruchend, zeigt wie Velazquez sich das Verhältnis der Höhe der Figuren zur Bildfläche wünschte.

Damit die Fläche des Grunds nicht stumpf abschließe, das Auge zurückstoßend, wurde die dunkle Hinterwand zweifach

durchbrochen. In diesem Motiv begegnen sich Velazquez und seine Schüler, Murillo eingeschlossen, mit dem gleichzeitigen Maler des Sonnenlichts, Pieter de Hooch. Die Tür läßt das Tageslicht ein und in den Sonnenschein hinaussehn; der Spiegel bringt zur Tiefe nach vorwärts auch die Tiefe nach rückwärts in die Szene. Der Spiegel kommt in dieser Rolle auch bei dem Holländer vor, z. B. in dem Klavierspieler des Museums van der Hoop. Man übersehe nicht die blinde Stelle links unten im Spiegelglas.

Licht und Dunkel helfen sich gegenseitig. Ein Sonnenlicht wie das durch die Tür fallende muß blenden, dieser viereckige helle Fleck wirkt so überzeugend, daß man die Unbestimmtheit der Gegenstände auf der Wand, z. B. jener unergründlichen Ölgemälde (Kopien Rubensscher Mythologien, u. a. wie es scheint Apollo und Marsyas) als seine Wirkung nimmt und nun die Intensität jenes Lichts stärker schätzt als die Farbe ausdrücken könnte. Hier sind nicht bloß die Gegenstände gemalt; auch die Mühe des Auges im Kampf mit der Dämmerung. Bei guter Beleuchtung erscheinen die Gruppen wie mit einem spinnwebenartig zarten Lichtschleier umzogen: solche Verstreuung der Lichtstrahlen verursacht die Nähe starken Lichts über lichtschwachem Raum.

Das alles entdeckt das Auge nur allmählich. Wenige Bilder verlangen so anhaltende Betrachtung; anfangs zerstreuen die wunderlichen Figuren[1]. Wie bei Rembrandt öfters, glaubt man erst nur einfarbige Dämmerung zu sehn, mit einzelnen Lichtoasen. Beim Verweilen scheint sich in der Fläche ein geheimnisvolles Leben zu regen; das Unbestimmte klärt sich auf, geht auseinander; die Farben kommen hervor; eine Gestalt nach der andern rundet sich, ja einige scheinen sich zu drehen, die Züge, die Augen sich zu bewegen. Der goldne Rahmen wird zur Einfassung eines Zauberspiegels, der die Jahrhunderte vernichtet, ein Teleskop für die Zeitferne, das uns das Treiben der Insassen des alten Schlosses gespensterhaft enthüllt. Das Ideal des Historikers ist in diesem Bild drollig verwirklicht.

Und mit was für Mitteln ist das alles erreicht? Bringt man das Auge dicht vor die Fläche, so erstaunt man, mit wie einfachen. Das Bild ist auf grober Leinwand, breit, fast hastig angelegt,

[1] Las M., que tout le monde regarde et que personne ne voit, peinture qui a besoin d'être analysée dans ses infiniment petits. On ne juge ce tableau que par le ridicule de ses personnages; on n'étudie jamais la qualité de ses tons, de son harmonie générale, de l'air ambiant qui y circule, la manière dont les gris sont maniés; en un mot, la qualité de la peinture, l'audace, la verve et la grande science de l'exécution. Au premier abord, les mains paraissent parfaites; mais pour obtenir un pareil résultat à si peu de frais, il faut être un peintre de premier ordre. P. L. Imbert, L'Espagne. Paris 1875. 213.

— obwohl es im Eindruck von allen das ruhigste, mildeste ist. Die Prozeduren liegen zutage. Man unterscheidet in den Schatten die braunen eingeriebenen Partien der Untermalung; die in Mischungen mit weiß darüber gelegten grauen Flächen, die bald auf einen Wurf, fett, eckig, formlos aufgesetzten, bald weich vertriebenen Lokalfarben und Lichter. Wie immer ist das System: ruhige, gleichmäßige, mehr neutrale Massen mit einzelnen farbigen und lichtstarken Hervorragungen oder Durchbrechungen. In solchen breiten, grauen Zügen sind die Gestalten geschaffen, dann wurde ihrem dämmerhaften Dasein, oft mit wenigen scharfen Strichen, volle körperliche Wirklichkeit, Lebenspuls verliehen. Die Lokalfarbe ist zurückgestellt: es wird hauptsächlich mit Hell und Dunkel gearbeitet; ein gedämpftes grünliches Blau, Dunkelgrün, Weiß legt sich leicht darüber, hier und da springen kleine rote Stücke hervor. Das Geheimnis liegt in jenen dünnen Farbenschichten, dunkel auf hell, hell auf dunkel; unverschmolzen stehen sie, schweben übereinander, die Umrisse erhalten durch breite, braune, wie punktierte Pinselzüge einen Schein vibrierender Bewegung. — Das ist bald gesagt — die Hauptsache sind die Nuancen, welche die mit den Eindrücken des Auges ringende Hand im Nu ergreift. Sein Genie war diese Feinheit des Blicks für die Unterschiede des Helldunkels und die Mittel, mit denen die Natur modelliert; er sah was bisher niemand gesehn hatte; aber für das Geschaute findet der wahre Künstler stets auch den Ausdruck, worin bestünde sonst das Genie? Wer alle Pinselgewohnheiten Tizians und Rembrandts auf Rezepte gebracht besäße, könnte doch nichts damit anfangen ohne ihr Auge. —

Die früheste bekannte Bemerkung über das Bild stammt von einem Italiener. Luca Giordano soll zu Carl II gesagt haben: Señor, das ist die Theologie der Malerei. Was soll das heißen? Daß er das Bild „als das erste der Welt bezeichnen wollte, wie die Theologie die oberste unter den Wissenschaften ist“, diese Plattheit darf man dem alten Italiener wohl nicht zutrauen. Ein Franzose hatte den Einfall, der Vergleichungspunkt liege in der „Subtilität“[1]. Wollte er das Bild als Kanon für die Malerei des Reliefs und Helldunkels bezeichnen, was der Speerträger des Polyklet für die Proportionen war? Aber warum sagte er dann nicht Philosophie der Malerei, wie Lawrence[2]? Theologie ist

---

[1] Quoi de plus subtil, en effet, que la théologie et que l'air impalpable, bien que lui-même touche et enveloppe tout. W. Burger, Salons I. 225.

[2] In all the objects and subjects of his pencil, it is the true philosophy of art — the selection of essentials — of all which, first and last, strikes the eye and senses of the spectator. Lawrence an Wilkie, 27. Nov. 1827.

Wissen geoffenbarter Wahrheit, gegenüber der durch den natürlichen Verstand erworbenen. Der Vergleichungspunkt läge also in der Unmittelbarkeit. Die Kunst hat auch sonst in ihren höchsten Schöpfungen diesen Eindruck des Ungewordenen, Inspirierten gemacht, da wo in der Vollkommenheit des Daseins das zeitliche Werden verschwindet. Es wäre also gemeint, was Mengs von einem andern Werke sagte, „die Hand scheine an seiner Ausführung keinen Anteil gehabt zu haben, sondern der bloße Wille".

Das Bild wurde aufgehängt in dem Geschäftszimmer des untern Stocks (pieza de despacho), wo ein Deckengemälde mit Apollo war; in dem Inventar von 1686, wo es zuerst vorkommt, wird es auf 10000 Doblonen taxiert. Unter den Bourbonen (1747), wo die Infantin Maria Theresia heißt, steigt es auf 25000. Goya hat es radiert, aber die beim Nachätzen verdorbene Platte zerstört; nur fünf Abdrücke sind nachzuweisen. Bei dem Brand des Alcazar soll es gelitten haben und von Juan de Miranda restauriert sein; damals ist die Haltung vielleicht etwas dunkler gewesen.

DIE SPINNERINNEN

(Las Hilanderas)

Die Spinnerinnen in der Tapetenfabrik sind vielleicht die letzte große Arbeit, zu der der Schloßmarschall Zeit gefunden hat. Der Gegenstand hatte Beziehung zu seinem Amte. Bei Kirchenfesten und Siegesfeiern, an Familientagen und zu Ehren fremder Gäste, wo nie „toros" und „cañas" auf dem Palastplatz fehlten, wird er dem Oberhoftapezier die aus dem reichen Vorrat der Guardaropa auszuwählenden Tapisserien angegeben haben, und wenn sie der Restauration bedürftig waren, auch mit ihm in die Fabrik gegangen sein. Man liest wie der Spiegelsaal, wo Philipp IV Grammont empfing, von Velazquez und diesem tapicero mayor zurecht gemacht wurde (Palomino III, 348). Eines Tages, als er einer Partie von Hofdamen dahin das Geleit gegeben, und den Ablauf ihres Meinungsaustausches über eine ausgestellte Arbeit abwartend, sich zurückgezogen hatte, bemerkte er von der Tür aus malerische Motive in den vor ihm sich bewegenden Gruppen, und so entstanden die hilanderas. —

Auch in Madrid gab es damals eine Tapetenweberei. Im kastilischen Mittelalter war für den Wandschmuck mehr die Tuchmalerei üblich, Dokumente über spanische Webereien sind nur für Navarra und Barcelona aufgefunden worden[1]. Jedenfalls hatten seit dem fünfzehnten Jahrhundert die flandrischen Fabriken

[1] E. Müntz, Histoire générale de la Tapisserie. Paris 1884. p. 26.

die einheimische Industrie gänzlich aus dem Felde geschlagen. Aber noch Philipp II, der auf alle Talente und Industrien seiner Reiche ein Auge hatte, entdeckte in Salamanca einen tapicero, Pedro Gutierrez, den er sofort in Dienst nahm (1572)[1].

Die erheblichen ins Ausland fließenden Summen mußten den Wunsch erwecken, sich auch in diesem Artikel unabhängig zu machen. Der Herzog von Pastrana hatte in dem Städtchen dieses Namens, „in Nacheiferung der Chinesen und Flamländer" eine Werkstatt (obrage) gegründet, natürlich mit Hilfe fremder Arbeiter. Von ihren bei der Fronleichnamsprozession des Jahres 1623 ausgestellten Leistungen hatten Niederländer gesagt, „kein Pinsel der Welt könne sie übertreffen"[2]. Und im Jahre 1625 erscheint jene salmantinische Fabrik nach der Hauptstadt übergesiedelt. Ein Nachfolger des Gutierrez, Antonio Ceron, hat seit drei Jahren ein Atelier in Santa Isabel mit vier Webstühlen auf seine Kosten errichtet, betreibt diese mit acht aus Salamanca mitgebrachten Arbeitern, und hat acht Lehrlinge gebildet. Sein Gesuch um einen Geldzuschuß wird indes abschläglich beschieden, vermutlich weil man bereits einen Flamländer besoldete, Franz Tons in Pastrana.

Wahrscheinlich spielt unsre Szene in einem Raum dieser Tapetenfabrik von Santa Isabel. Die Anstalt wird als Anfang einer nationalen Beteiligung an dieser Art Kunstgewerbe in Madrid beliebt gewesen sein. War doch der Besitz einer Folge von tapices der Ehrgeiz jedes vornehmen Hauses. Der Raum erinnert an eine Kapelle: ein Arbeitssaal mit erhöhter überwölbter Zelle oder Apsis. Hier, im Hintergrund ist eine Tapisserie an zwei Wänden gegenüber Eingang und Fenster aufgehängt, zu ihr haben sich drei Damen hinaufbemüht. Den Hauptteil des Gemäldes bildet jedoch der Vordersaal mit fünf Weibern, die mit der Zubereitung der Wolle beschäftigt sind.

Die „Spinnerinnen" sind eigentlich ein Doppelbild. Jeder Teil würde ein Gemälde für sich geben können. Ein breiter, halbdunkler plebejischer Teil, und ein strahlender, erhöhter, aristokratischer, wie Parterre und Bühne. Zuerst könnte man das Hintergrundsbild für eine Theaterszene halten. Die Tapete würde dann die Episode eines mythologischen Dramas vorstellen, die Damen das gewählte Publikum, auf der Bühne selbst Platz nehmend; auch die Instrumentalmusik der Zwischenakte ist angedeutet; man sieht einen Contrebaß als repoussoir dastehn, angelehnt an einen barocken Sessel.

[1] Villaamil, Los Tapices de Goya. Madrid 1870. p. XLVIff.
[2] Andrés de Almansa y Mendoza, Cartas. Madrid 1886. 198.

In der Anordnung glaubt man freie Nachklänge venezianische Studien zu erkennen. Die kreuzweis gestellten Contraposte de vor- und zurückgelehnten Figuren mit ihren starkverkürzte Köpfen; das Sonnenlicht durch die Fensterseite auf die Frauen köpfe fallend; selbst die Art wie er die zweite kleine Szene i einem abgeschlossenen Raum hinter der Hauptszene anbring das sind wohlbekannte Motive Tintorettos.

Man sieht aber bald, daß die Erfindung in demselben Kopf sich zusammengefunden hat, der die Meninas erdachte. Wiede ein Bild im Bilde, um das sich die Handlung dreht, mittelba und unmittelbar. Nur wenn das Gemälde dort, wo alle Persone vor den unsichtbaren Majestäten Front machen, etwas von Tableau bekam, so scheint der Maler hier darauf aus, den Schei des Zufälligen hervorzubringen. Hier ahnt keine der handelnde Personen, daß ein Künstler ihr auflauert. Die Gruppen könnte in einer Augenblicksphotographie nicht zufälliger aussehn; auc sind es, wie meist im Leben, lauter Nebenpersonen ohne Haupt person, „a novel without a hero".

Das Interesse liegt in der Darstellung des Lichts. Der eigent liche Gegenstand dieses Gemäldes ist das Licht; die Figuren sind nur da um des Lichts willen, das mit ihnen sein Wesen treibt Hier sieht man mehr als irgend sonstwo, wie ihn optisch-male rische Probleme beschäftigten.

Aus zwei großen Fenstern, in Apsis und Werkstatt, dringt da Licht ein in zwei getrennten Strahlenbündeln, dort ein volle hier ein beschränktes. Ein lustiger Sonnenstrahl, das Fetzche eines Madrider Sommertags, hat sich in den engen Ausstellungs raum verloren, wie ein Katarakt der stäubend aus Felsspal stürzt; der staubaufwirbelnden Arbeit verdankt er seine Pracht Dieser Strahl wirkt derart auf das Gewebe, dessen farbige Seiden Woll- und Goldfäden entzündend, und auf die geputzten Damen Schatten und damit Körperlichkeit tilgend, daß man zweifel kann, ob die gewebten Figuren nicht doch Komödianten seien oder ob die so passend an den Seiten aufgestellten Señoras nicht zu dem Arazzo als Vordergruppe gehören.

Den eigentlichen Gegenstand des Interesses, das Tapetenbild möchte man gern deuten, denn das Auge wird beständig darau hingelenkt, und die Sonne selbst zeigt wie mit dem Finger darau Man sieht einen Mann mit Helm und Schild, abgewandt, di Rechte erhoben, wie zum Handschlag oder emporzeigend. Vo ihm steht eine Frau, zu ihm aufsehend, die Linke im Mante die Rechte ausgestreckt, wie in Bewunderung jener Heldengesta Eine dritte, den Arm schützend über das emporgewandte Gesich

haltend, scheint durch zwei Flügelkinder fortgescheucht zu werden. Wahrscheinlich sind die drei Damen ebenso ratlos wie wir, denn eine dreht ihr hübsches Köpfchen um nach dem Atelier unten, vielleicht nach dem Schloßmarschall, von dessen Gelehrsamkeit sie Auskunft hofft. Die zwei andern wollen uns nur die Ansicht ihres aristokratischen Nackens mit der geschmackvollen Frisur vergönnen, deren Verheißungen die Vorderseite vielleicht nicht hält. Nur ein Meisterwerk wie das von ihm vielleicht eben jetzt erfundene, entschuldigt, daß er die Damen so allein gelassen hat.

Zwischen dies farben- und lichtgetränkte Bild und die Vorderszene schiebt sich das neutrale Dunkelgrau der leeren Wand. In diesem Hauptraum aber vermag das Licht das Dunkel nur halb zu besiegen, weil das Fenster wegen des heißen Tags durch einen schweren roten Vorhang verhängt ist. Die volle Ladung empfangen nur die weißen Arme, der aus den weichen Schultern aufsteigende feine Hals des zurückgelehnten jungen Mädchens, das ein Gebinde Garn vom Haspel ab zu Knäueln wickelt. Man hat in ihr das Modell seiner Venus wiedererkennen wollen; auch diese dreht uns den Rücken zu. Das hübsche Füßchen nicht zu übersehen! Aus der dunklen Tür hinter ihr ist eine andere Dirne eingetreten, den Korb auf den Boden stellend. Die Alte mit dem Rücken am Spinnrad gegenüber, sowie das, wie es scheint auf ihre Bitten den Vorhang etwas zurückschlagende Mädchen, empfangen nur ein starkes, durch die Stoffe in der Nähe rot gefärbtes Reflexlicht. Endlich die Kleine in der Mitte, halbkniend mit dem Wollkamm arbeitend, ist ebenfalls durch den hohen Haufen Rohwolle vom Fensterlicht abgeschnitten, bloß von Widerschein erhellt. Wir sehn ihr Gesicht und ihre Figur, infolge der Blendung durch das hinter ihr ausgebreitete Sonnenlicht, fast nur als Silhouette: die inneren Züge sind bis zur Unkenntlichkeit verschwommen. Durch Wiedergabe dieser optischen Täuschung, die nur das wirkliche, nicht das gemalte Licht hervorzubringen vermag, hat der Maler die Intensität seines Sonnenlichts noch verstärkt. Alle diese helldunkeln Köpfe haben die Strahlen aus dem Hintergrund mit hellen Lichtkonturen umgeben.

Während in den Meninas das allmähliche Versinken des Lichts nach dem Grund zu Hauptzug ist, so triumphiert hier das die spanischen und niederländischen Maler jener Zeit beschäftigende Motiv der Durchbrechung des Grunds durch die höchste Lichtpotenz, mit Zerstreuung und Abschwächung nach vorn.

Es sollten in diesem Gemälde also verschiedene Arten der Beleuchtung vereinigt, schwer darstellbare und bisher noch nie dar-

gestellte Lichtphänomene zu malen versucht werden. Das direkte von hellen Körpern abprallende Sonnenlicht; das durchscheinende (in einem geröteten Ohr); das indirekte farbige Reflexlicht im Schatten; die Unklarheit durch Strahlenzerstreuung oder Irradiation; der durch Brechung an den in der Luft schwebenden Staubkörperchen sichtbar werdende Strahl; die zu konzentrischen Kreisen geronnenen Speichen des schwingenden Rads; das Geflimmer bunter Gewebe. Mit feinem Sinn für Harmonie ist der Gegensatz der sonnerhellten Zelle und des verhängten Arbeitsraums ausgeglichen durch die Betonung des kühlen Blau dort und des warmen Rot in den Schatten hier: Blau hat auch der Sonnenmaler Jan van der Meer im Licht. Die Sonne, wie sie mit ihren verschiedenartigen Strahlen Gemälde vor uns webt, wer hätte sie je so belauscht! Sie treibt hier alle ihre Zaubereien, zittert auf seidenen Stoffen, liebkost einen blonden Nacken, versinkt in kohlschwarze kastilische Locken; macht dies plastisch deutlich, jenes malerisch nebelhaft, löst Körperlichkeit auf in Imponderabilien und gibt Flächen die Rundung des Lebens, macht das Wirkliche zum Bild und das Bild zur Vision. Man fühlt hier, daß Licht Bewegung ist, und jedem schwebt das Wort auf der Zunge: Musik der Farben.

Welch ein Weg, den er in dreißig Jahren durchmessen hatte, von jenem Bacchus an, einer Szene unter freiem Himmel in der Beleuchtung eines Kellers, zu diesem Triumph von Licht und Farbe unter Gewölben.

Es ist auch des Meisters bewegtestes Bild: weiter kann wohl die Darstellung der Bewegung im Unbeweglichen nicht gehen. Dieser Eindruck wird durch Linien und Formen unterstützt. An die Stelle jenes Aufbaus mit starren Parallelen in den Meninas treten hier Kreislinien: in dem Schema der Gruppen, in Bogen und Rundfenster der Zelle, in den Geräten der Arbeiterinnen. Und wie Bewegung von einem gewissen Grad an hörbar wird, so füllt sich das Bild mit der wunderlichsten Harmonik: des sausenden Spinnrads, des knurrenden Haspels, des gedämpft herabdringenden Geschnatters durcheinanderredender Señoras und des schnurrenden Katers. —

Bei den Wechseln seiner Malweise in diesen dreißig Jahren bemerkt man doch eine gewisse Gleichförmigkeit der komponierenden Methode. Überall hat er sich der Kreis- oder elliptischen Form bedient, bei der man ohne Zwang mit den verschiedensten Figuren, Stellungen und Beleuchtungsarten wechseln kann. Im Bacchus und Vulkan steht dem geöffneten Kreise eine Hauptfigur gegenüber, zugleich als Konvergenzpunkt von Interesse und Blick.

In Breda öffnen sich zwei Massen, Halbkreise bildend, aus denen die Protagonisten aufeinander zutreten; in den Spinnerinnen sind zwei Kreise hintereinander. Selbst in der „Familie“ ist der Kreis wenigstens angedeutet; er wird geschlossen durch das Königspaar außerhalb und vor der Bildfläche. Man sieht mit welchem Grund man den Velazquez zu der Klasse Realisten gezählt hat, die auch die Komposition zum akademischen Plunder werfen.

Tiefere Überlieferungen des Malers verrät auch die ganz besondere Behandlung der Farbe. Statt kühler, gebrochener Tinten, vorwiegend warme, reine, gesättigte. Ferner, wie Pieter de Hooch und Jan van der Meer, die ähnliche Effekte darstellen, unter den damaligen Kabinettmalern fast allein dastehen mit ihrem starken Farbenkörper, so hat auch er auf dicker weißer Grundierung besonders reichliches Impasto verwandt[1]. Ist es infolge hiervon, oder angewandter starker Sekkative, wo nicht eines äußern Zufalls, wie Brand, genug die Oberfläche zeigt einen sonst nirgends bemerkten Zustand. Sie ist durchzogen mit einem gleichmäßigen Netzwerk von Rissen, oder vielmehr erhöhter Ränder (wie im Zellenschmelz), als sei die Untermalung aus den Rissen hervorgequollen. Endlich ist das Bild mit ungewöhnlichem Feuer gemalt, im Drang die optischen Wirkungen ohne Zeitverlust zu fixieren. Mengs sagte, „es sei in einer Weise gearbeitet, daß die Hand an der Ausführung gar keinen Anteil gehabt zu haben scheine, sondern der bloße Wille“; er nennt es „ein in seiner Art außerordentliches (singolare) Werk“. Er hat es eigentlich entdeckt: Palomino erwähnt es nicht. Es befand sich zuerst in Buen Retiro, im Palast Carls III (1789) war es in dem Billardzimmer (pieza de trucos).

Die Spinnerinnen sind eins der ältesten Arbeiter- und Fabrikstücke. Dies Wagnis hat also der Schloßmarschall Philipps IV unternommen. Der Beifall den das Bild zu allen Zeiten gefunden hat, beweist daß der Griff ein glücklicher war. Besonders Frauenarbeit eignet sich mehr als Männerarbeit zu malerischer Darstellung. Wie hübsch hat uns Pinturicchio die Penelope am Webstuhl, umgeben von ihren Mägden (in dem Gemälde der Nationalgalerie Nr. 911) in seiner zierlichen Weise vorgeführt. Mancher der z. B. die große Fábrica de tabacos in Sevilla besuchte, wird sich gefragt haben, warum man früher nicht öfter aus solchen Quellen geschöpft habe. Man denke an die Beliebtheit von Szenen

[1] Das grade Gegenteil dieser augenscheinlichen Eigenschaften haben zwei eminente Kritiker in dem Gemälde zu sehn geglaubt. Waagen findet darin „eine Harmonie gebrochener, meist kühler Farben“, und Beulé meint, „à peine si la brosse a effleuré la toile“. — Eine Wiederholung in der Pereire Galerie war ein modernes Machwerk.

wie die Zimmermannswerkstätte des hl. Joseph, die Cyklopenschmiede. Während von den italienischen Naturalisten keiner auf ein Arbeiterbild verfallen ist, hat uns Guido das Kind Maria im Tempel im Kreis von echten Nähterinnen gezeigt. Die Holländer malten das Volk lieber in seinen Erholungen. Realisten pflegen eben stark mit dem Stoff zu rechnen, so wenig sie es Wort haben wollen. Fabrikarbeit ist ohne Humor, prosaisch, ernst, ja sauer; dabei staubig und farblos. Hogarth hat zwar eine Weberwerkstatt radiert, aber in einem Cyklus moralischer Tendenz, einem gemalten Traktätchen.

Arme Tagelöhnerinnen ins königliche Lustschloß bringen, die Durchbrechung des Konventionalismus gerade nach der Seite hin, war einem Spanier und Kammermaler vorbehalten. Bettler sind dort Respektspersonen, Banditen Volkslieblinge, Gauner Romanhelden, aber am Handwerk haftet das gotische Vorurteil. –

* * *

Man nennt diese beiden Stücke seine originellsten, — ein etwas banaler Ausdruck für einen solchen Feind des Banalen. Denn obwohl Velazquez' Los gewesen war, monotone Persönlichkeiten in monotonen Attituden und oft sogar monochromistisch zu wiederholen, im Grund war Wiederholung seiner selbst oder anderer gewiß nicht sein Geschmack. Das errät man aus seinen freien Schöpfungen. Der Stoff mußte Gelegenheit geben zu neuen Problemen der Beleuchtung, Experimenten des Malerischen, zur Anbringung noch ungebrauchter Modelle, noch nicht gewagter Kompositionsschemata, um sein schwerblütiges Temperament vor die Staffelei zu bringen. Der Stoff mochte alt oder neu sein: in jenem Falle ist eigentlich nur der Name alt. Diese Originalität hat er aber nicht gesucht, der Zufall mußte ihn damit überraschen. Wenn der Zufall auf sich warten ließ, so hatte er Geduld: Jahre mochten hingehen, ohne daß anderes als konventionelle Hofbildnisse aus dem Obrador hervorkamen.

Aber auch der Geschmack des Publikums drängte in dieser Richtung. Der Spanier dieser Zeit verlangte geistreiche Erfindung (ingeniosa traza), Neuheit, „novedad de bizarría“, — bizarría ist das Bestechende, Funkelnde (splendid) der Erscheinung; „caprichoso concepto“, d. h. das aus dem Gewöhnlichen, Regelmäßigen herausfallende; capricho wird sogar mit Motiv synonym gebraucht. Wir befinden uns im Jahrhundert des „Cultismus“. Den Gongora hat Velazquez als Jüngling porträtiert; Gracian war sein Altersgenosse. Als Schopenhauer dessen „Orakel“ übersetzte, erschienen ihm die Spanier die feinste aller Nationen

Velazquez nun, obwohl von Haus aus allem Gekünstelten, Gesuchten abhold, allezeit auf seinen Polarstern der Wahrheit gerichtet, war doch auch ein Sohn seiner Zeit, ein „hombre de capricho“[1]. Palomino kannte noch manche seiner geistreich-scharfen Erwiderungen, mit denen er, sonst wortkarg, besonders Hochgestellten den Standpunkt klar machte. Und näher besehen, findet sich ein Gran vom Paradoxen in vielen seiner Motive. Selbst vor jenem regelrechtesten seiner großen Stücke (der Übergabe von Breda) mag man nachempfinden, wie bizarr den Kastilier dies vertraulich-gutmütige Kompliment des spanischen Generals, dieser freundliche Schlag auf des Holländers Schulter anmuten mußte. Als „cosa caprichosísima“ mochten sie jenes Mysterium des griechischen Weingottes preisen, aufgeführt von einer über jeden Verdacht des Ausländischen erhabenen Gesellschaft.

In den letzten Stücken kam hinzu dies Schillern zwischen Wirklichkeit und Bild, zwischen bühnenmäßigem Schein und illusorischem Realismus, und besonders der Einfall, die den Vorgang erst verständlich machende Hauptperson hinter das Bild ins Unsichtbare zu verlegen. Und gewissermaßen als Triumph des Kapriziösen erschien es, wenn der Meister — wie der Riese im gestiefelten Kater sich in eine Maus verwandelt — eine Rolle annahm die seinem Wesen so schnurstracks zuwider schien, wie die des Miniaturmalers. Leider sind diese Stücke sämtlich verschollen. Wir hörten gelegentlich, wie er für Modena ein Bild seines Königs in eine Demantbrosche gemalt; zuletzt hatte er die junge Königin auf ein Metallplättchen vom Durchmesser eines „Real de á ocho“ gebracht[2]. Palomino kann sich nicht genügen in Ausdrücken des Staunens, wie ein so tiefer Kopf seine in langer Praxis gereifte Kraft hineinzwingen könne in diese winzige Form vollkommener Ähnlichkeit eines zart beseelten Frauenköpfchens, wie der ungeduldige Skizzist diesen „großen See von Phlegma“ in sich fand! Da wird ihm verständlich, warum die Alten (nach Cicero) einen Merceli, der ein ganzes Schiff aus einem Kirschkern herausgebracht unter die Götter versetzten!

DAS FAMILIENFEST

Man sollte denken jene Meisterstücke hätten damals nicht bloß Bewunderer sondern auch Nachahmer gefunden. Aber es ging

[1] Se llama el que tiene agudeza para formar ideas singulares, y con novedad, y que tengan feliz exito (Diccionario der Academie).

[2] Der Real de á ocho, d. h. von Gewicht und Wert von acht Silberrealen, entspricht dem Peso von 1718.

eben mit der alten nationalen Malerei zu Ende. Doch ist vor einiger Zeit ein Gemälde ans Licht der Öffentlichkeit getreten, dessen wunderliche Erfindung nur durch sie verständlich wird. Es taucht zuerst auf in der Sammlung Sir Edwin Landseers; im Jahre 1895 verehrte es Lord Savile der Nationalgalerie. Eine erklärende Beschreibung dieses freilich angefochtenen Velazquez würde etwa so ausfallen können.

Ein vornehmer Herr — Ritter des Ordens von Santiago — ein Verwaltungschef, vielleicht Minister, glücklich und stolz auf den Besitz eines aufblühenden Töchterchens — jetzt in demselben Alter wie die kleine Margarita, der sie auch in Liebreiz und kindlicher Natürlichkeit gleicht, — dieser glückliche Vater hatte den Einfall, sich sein Kind ebenfalls als Mittelsonne einer figurenreichen häuslichen Szene malen zu lassen. Als geistreiche, „kapriziöse" Variation, nicht als platte, in diesem Fall auch taktlose Übertragung. Der standesstolze Herr, in seiner hohen Charge vielleicht noch neu, will sich an dem Platz zeigen, wo er mit Feder und Papier ein wenig regiert, vielleicht gar große Politik macht. Da thront er in hoher Perücke und dunklem Mantel, auf hoher Estrade, an dem langen schweren Tisch, vor sich den kleinen flachen Schreibpult, die Feder in der Rechten; in angemessener Entfernung zwei jugendliche Sekretäre, vielleicht seine Söhne.

In diesem Augenblick geht die Tür hinter seinem Sessel auf, und hereingeschwebt kommt in die prosaisch graue Schreibstube mit den schwarzen Männern ein strahlendes Mädchenbild, in hellem Scharlachkleid, mit weißen Spitzen und Schleifen, ganz mit dem Anstand jener Infantin, in der einen Hand eine Rose, in der andern das bekannte übergroße Spitzentuch. Geleitet und präsentiert von der Bonne. Der Alte legt ihr, sich umdrehend, vertraulich väterlich den Arm um die Schulter. Das sieht aus wie eine Überraschung; der jüngere Sekretär scheint sogar über den Akten eingenickt; daß es aber ein festlicher Tag sei, verrät der gewaltige Blumenstrauß im offenen Fenster dahinter. Vielleicht der Namenstag, an dem der pflichteifrige Herr aber nicht Feiertag machen will.

Aber warum wendet sich das Kind, statt dem Vater die Wange zum Kuß zu bieten, von ihm ab, nach der Seite, als ob es mit seiner Rose einen Fernstehenden begrüßen wolle? Hier liegt der „capricho" des Bildes, und leider auch sein bisher unaufgelöstes Rätsel. Der Gruß mit der Rose scheint einer Person zu gelten die zwar in Sicht ist, aber noch unsichtbar[1]. Dieser vorangeeilt ist der

[1] Oder ist diese Wendung nur eine Licenz des Malers, infolge der bühnenhaften Anordnung, der das Kind möglichst en face zeigen wollte?

Mohr unten, zur linken der Estrade, der eine Schüssel mit köstlichen Früchten mitbringt, während ihm der bebrillte alte „empleado“ an der rechten Ecke den Weg zeigt. Wer aber kann dieser Unsichtbare sein, dem die Rose bestimmt ist? Ein vom Feldzug, aus Indien zurückkehrender Bruder? Lord Savile dachte an den Bräutigam, daher der angenommene Titel des Gemäldes: Die Verlobung. —

Wenn uns in diesem Bilde das Motiv der unsichtbaren Hauptperson — im Geschmack spanischer Geheimnistuerei — an die Meninas erinnert, so ähnelt das Spiel der Linien, der vorstrebenden und zurückgelehnten Akte, gekreuzten Klingen im Zweikampf vergleichbar, den Hilanderas; mit beiden aber teilt es die bühnenhafte Anordnung, die wirklich an eine Szene aus dem Komödie denken ließ.

Beruete wollte in dem Mann zur Rechten mit dem Kneifer — allerdings an dem Platz wo die Maler zuweilen ihre Porträts hinsetzten[1] — den Luca Giordano erkennen, der bekanntlich seine Gönner in Madrid mit verblüffenden Nachäffungen berühmter Maler zu ergötzen pflegte. Wie man noch im Prado solche „pasticci“ von Raphael, Sebastian und Salvator, Rubens und Villavicencio sieht, so habe er hier einmal die Maske des Velazquez vorgenommen. Aber die Ähnlichkeit mit seinem Kopf liegt blos im Klemmer, ebenso wie die angebliche mit Quevedo (der eine gerade Nase besaß). Und in dem Gemälde ist nichts von ausgeklügelter Nachahmung: gerade im freien leichten Wurf der Augenblicks- und Stegreifskizze liegt sein Reiz.

Nur die etwas lockere, ja aufgelöste Austeilung der Figuren stimmt nicht recht zur Kompositionsweise des Velazquez. Freilich wer hätte solche Hände malen können, wer die seltsame Szene mit diesem flüchtig schwebenden, breiten und sicheren Strich so hinhauchen können? Für den etwas schwerfälligen Mazo ist es zu graziös, zu frei und fest, für Carreño zu lebhaft und luftig. Eher konnte man an Mattheo Cerezo denken, dessen seiner Zeit hochgefeiertes Castell von Emaus[2], sein Schwanengesang, dem Verfasser bei dem Anblick der „Verlobung“ in den Sinn kam. Hier finden sich u. a. auch die durchschnittenen Randfiguren, die der Szene den Eindruck des zufälligen Blicks in ein Interieur geben sollen. Denn das Bild ist kein Fragment; die Vollständigkeit der Komposition ist deutlich: die beiden lebensgroßen Halbfiguren markieren den Abschluß.

---

[1] Z. B. Tristan in seinem Hauptwerk zu Yepes; Greco brachte hier in der Tempelreinigung seine vier großen Meister an.

[2] Einst im Refectorium der Recoletos Agustinos; radiert 1778 von Josef del Castillo.

DAS KOLORIT

Zum Schluß noch ein Blick auf Velazquez als Farbenkünstler! Daß es nicht ganz zutreffend war wenn man Velazquez den größten Koloristen nannte[1], ist mehrfach bemerkt worden. Man müßte denn jeden so nennen der mehr sein will als ein Komponist und Konturenzeichner, einen der mit Farben- und Lichtwerten arbeitet und das Kommando über den Pinsel hat, mit dem Pinsel zeichnet. Meint man aber einen Maler der das Hauptgewicht auf Kraft und Wärme, Schönheit und Harmonie der Farbe legt, m. a. W. einen Poeten der Farbe, wie es Tizian, Paolo und Rubens waren, so kann man Velazquez nicht wohl einen Koloristen nennen. Als Gemälde von ihm in den Kunstsälen Europas neben jenen Italienern und Niederländern erschienen, die man seit dem Niedergang des Klassizismus als Offenbarer malerischen Geistes verehrte, bemerkte man auch den Abstand in Haltung und Farbenton des Velazquez von venezianischer Farbenglut. Man findet in ihm eine Neigung zu Monochromie, nennt die Farbe seine schwache Seite[2]; oder meint vermittelnd, er habe den Reiz des Koloristen (und das sei sein seltenes Verdienst) mit der äußersten Nüchternheit der Farbe vereinigt. Von Tizians Parteilichkeit für gesättigte Farbentöne und warme Temperatur erschien er nun weit entfernt, und noch weiter von dem Farbenfeuer des Rubens mit seinen leuchtenden Reflexen.

So manche Bildnisse, die fast bloß mit Schwarz und Weiß bestritten waren, machten ihn der Gleichgültigkeit gegen Farbe verdächtig; man bemerkte seine Vorliebe für Grau, das jene Koloristen perhorrescierten, die völlige Abwesenheit rembrandtischen Goldtons; seine gebrochenen lichtschwachen Lokalfarben, das staubige Blattgrün, das kühle stumpfe Blaßrot; die Seltenheit der Lasuren; endlich eine Gleichgültigkeit gegen Harmonie, in gelegentlich auffallenden Discordanzen; daher das Urteil, er verstehe nicht die Orchestrierung der Farbe. In der Epiphanie trägt der vorderste König über dem grünen Rock einen dunkelgelben Mantel; ein Farbenpaar das nur erträglich wird, wenn man etwa durch Hinzunahme des Carmin bei dem Mohren dahinter eine Trias daraus macht. Auch die Verbindung von Orangebraun mit Dunkelkarmesin (Christus an der Säule) ist ungefällig. Einen

---

[1] Si je ne me trompe, le plus grand des coloristes. Beulé, Revue des deux mondes 1861. Juli.

[2] He is as fine, in some instances, in colour as Titian, but, to me, this is his weak point, being most frequently cold, black, and without transparency. Wilkie, a. a. O., Briefe vom 14. Februar 1828 und 29. Oktober 1827.

wunderlichen Akkord fanden wir in dem Violett, Purpur, Karmin seiner Marienkrönung. Obwohl er Tizian hochhielt, hat er seine Art, den warmen Ton der Haut durch das Weiß des Kragens und die satten Farben der Umgebung zu heben nicht nachgeahmt.

Folgte also Velazquez auch hier vielleicht jenem Geist des Widerspruches, der die naturalistische Bewegung in Italien beherrschte? Ist dies negative Farbengefühl eine Parallele zu der Toleranz des Häßlichen in den Modellen, des Skizzismus in der Ausführung? Ist er wirklich der Prophet einer Kunst, die das Abstoßende und Verletzende in Inhalt und Erscheinung zum Credo macht?

Velazquez hatte nichts vom Sektenmenschen. Er hat die Venezianer, diese Idealisten der Farbe studiert und gerühmt; aber sein oberster Grundsatz blieb überall Wahrheit. Im Interesse der Wahrheit ist er den indifferenten, ungefälligen Tinten und den Disharmonien nicht aus dem Wege gegangen. Die Natur nimmt eben auf den Genuß des Auges keine Rücksicht: daher die Jagd der Koloristen nach Gelegenheiten farbenschöner Stoffe. Velazquez bemerkte daß die Venezianer mit ihrem warmen Mittelton den wirklichen Charakter des Inkarnats nicht ganz getroffen hätten, bei dem doch graue Töne eine Hauptrolle spielen. Insofern war es in seinem Sinn, wenn Palomino (I, 44) erklärt: „Die Farbe ist die rechtmäßige und wahre, welche die beabsichtigte Wirkung macht, und wenn sie aus Gassenstaub bestünde; wie der Hieb gut ist welcher sitzt, wie er auch geführt sein mag."

Wo aber Wahrheit, d. h. die Natur des Gegenstands auf Farbenschönheit führte, da kann er es mit jedem Koloristen aufnehmen.

Es gibt wohl kein Gemälde in der Welt das so resolut auf die leuchtendste aller Farben, die Farbe der Farben gebaut ist, wie das seines Papstes. Den Eindruck des Gobelinateliers hat man mit einer blumigen Wiese verglichen. In einigen Reiterbildern waltet der Akkord zweier äußerst intensiver, aber entgegengesetzter Farbenklassen, des Cyanblau von Himmel und Ferne mit dem saftigen Kastanienbraun des Rosses, dem goldigen Schimmer von Metall und Seide im Reiter. Als er Philipp für seine Königin zu malen hatte, übersandte er ein Bild „klar und zart wie Metsu". Noch mehr in den Bildnissen jener Infantinnen und Königinnen germanischen Geblüts, die noch einmal das düstere Schloß des alternden Monarchen frühlingsartig belebten, mochte Palomino die echte „ternura" der Venezianer wiedererkennen. Wie mancher stand wohl wie betroffen vor der Figur

der Königin Marianne in der Galerie La Caze — um einen Platz zu nennen, wo man so ausgiebiges Vergleichsmaterial zur Hand hat — wo vor dunkelgrünem Vorhang dies rosige Wesen mit dem Glanz der blauen Augen uns entgegenlacht, wie ein Blumenstrauß mit diamantenen Tautropfen, in den Akkorden verschiedener Hellrot und Weiß, dem Rosa des Gartenflors und der Seidenstoffe, dem Weiß von Haut, Perlen- und Silberstickerei, dazwischen das gleißende Gold des Busenschmucks und der gelben Rosen im blonden Haar.

todo el candor y nácar
del clavel y el jazmin.
(Calderon, La Purpura de la Rosa.)

Vor solcher Leinwand muß man lächeln über das schwärzlich grüngraue Gespenst, das sich manche als Velazquez erschaffen haben.

Diese Wonne der Farbe ist nun freilich nicht der beherrschende Zug in des Spaniers Bildern. Aber er war ja selten frei in der Wahl seiner Gegenstände: als Kammermaler hatte er am wenigsten Gelegenheit sein Farbengefühl zu pflegen. Der spanische Hofgeschmack jener Tage lag weit ab von dem halborientalischen Prunk der italienischen Kaufmannsrepublik. Wir hörten, wie sein gekrönter Gönner einst der Mode die Richtung auf das Einfache, Ernste, Nüchterne gegeben hatte, da mußten selbst Königin und Infantinnen sich bequemen in schwarzen und braunen Roben aufzutreten. Damals gewann er sein bewundertes Schwarz, das „nie schwer und matt, stets leicht und durchsichtig wirkt".

Ein düsterer Zug, sonst ohne Zweifel im spanischen Wesen begründet, tritt in den Volkstrachten keineswegs zutage; noch Schriftsteller des siebzehnten Jahrhunderts fanden bei ihren Landsleuten einen Hang zu Schönfarbigkeit[1]. Aber die Studien des jungen Mannes im heitern Sevilla führten weit ab von dieser neuerdings mit so viel Glück ausgebeuteten Fundgrube koloristischer Musik. Der Naturalismus empfahl die Szenerie finsterer Spelunken, mit zerlumpten Bettlern, halbnackten Schmiedegesellen, zechenden Bauern, daraus waren keine Farbensymphonien zu gewinnen. Des Malers Ehrgeiz war der „relieve", den vor hundert Jahren auch Leonardo seinen Jüngern als die Seele und den Stolz (eccellenza) der Kunst empfohlen hatte, mit Zurückstellung der Farbe. Die Farbe trennt, das Chiaroscuro ver-

[1] Als Don Juan de Austria in der Galerie des Erzherzogs Leopold zu Brüssel einige ausgeschiedene Gemälde sieht und nach deren Bestimmung fragt, wird ihm gesagt, die gingen nach Spanien, wo die meisten Herrn „gustan mas de las bellas colores, que no del arte". J. Martinez, Discursos 196.

einigt: wer Haltung des räumlichen Ganzen vor allem erstrebt, muß es zum dominierenden Darstellungsmittel machen. Daher jene plastischen Figuren mit scharfen Konturen, einseitigem Lichteinfall, auf leerem Grunde. Er hat zwar den Gepflogenheiten der tenebrosi bald abgesagt, aber indem er zur Helle vordringt, kommt er nicht auf den Weg der Farbe, sondern auf die Phänomene der „Luft zwischen den Dingen", das diffuse Licht des Tages, auf die Lichtspiele der Haut und der Stoffe[1]. Er beobachtete das reflektierte Licht, wenn es wie ein feiner Schleier über die Gestalten und ihre Schatten sich breitet.

Schon im Zeitalter des Klassizismus erkannte der vortreffliche Gaspar de Jovellanos als die beiden Grundpfeiler seiner Kunst: die Erteilung des eigentümlichen nationalen Wesens (aire), dessen Zauber kein Auge und Herz widerstehen könne; die Wirkungen des Lichts in der Luft und der erleuchteten Luft an den Körpern und in deren Zwischenräumen[2].

Seitdem vertauschte er den bräunlichen, „versengten" Ton mit dem grauen. Diesen neutralen hellgrauen Grund findet man schon in seinen frühsten Königsbildern; eine warme oder farbenbestimmte Umgebung für schwarz und weiß kostümierte Gestalten wäre ein Mißgriff gewesen. Grau eignet sich als Folie für bescheidene Skalen, weil hier auch ein Hauch von Farbe und Licht klar und deutlich wirkt. „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister." Seine Funktion ist also gleich der des leeren Raums in der Komposition. In traurig ernsten Stoffen (wie dem Heiland an der Säule) ist es von eigener ergreifender Wirkung.

Mit diesem Grau hat es eine eigene Bewandtnis.

Grau ist die Negation der Farbe und des Lichts, Lichtschwäche; es müßte also dem Auge mindestens gleichgültig sein, das durch reine satte Farben physiologisch angenehm erregt wird. Der jetzige Preis des Grau hat also etwas Paradoxes. Aber es ist eben eine Täuschung, erzeugt durch Association: als ob diese völlig indifferente Farbe an sich einen besonderen malerischen Wert, einen raffinierten Reiz, einen emotionellen Gehalt besitze. Grau ist nie weder „köstlich", noch ehrwürdig, noch scheußlich: dies ist nur der Gegenstand der sich zufällig in Grau kleidet. Wenn uns der Dichter vor eine „graue Kathedrale" führt, oder ein „silbergraues Nachtgesicht" beschwört, wenn man von dem Schimmer eines feinen Perlgrau spricht, oder dem grauen Heldenhaupt, so belebt

[1] Se Tiziano gli è superiore nel colorito, lo Spagnuolo sorpassa di molto il Veneziano nell' intelligenza della luce e delle ombre, come anche nella prospettiva aerea. Opere di Mengs II, 148.

[2] Obras de Jovellanos. Barcelona 1839. III, 165.

der Beisatz der Farbe Grau das sinnliche Bild das der Name in uns erweckte. An sich aber sind diese Grau vielleicht nicht sehr verschieden von dem Grau des Siechtums und der Verwesung, des Regenhimmels und des von Schiller in Grau gekleideten Drachen.

Diese graue Theorie hat man entdeckt, nach der Übersättigung durch die Farbenorgien moderner Koloristen. Damals wurde nun das von den Venezianern als neutrale Folie ihrer lebhaften Farben bevorzugte Braun in Verruf erklärt, — wo doch in glücklichster Weise tiefe Haltung sich mit dem Lichtwert warmen Tons vermählt. Grau ist das Labsal der Farbenmüden. Es gibt Neurastheniker, die jede Farbe verletzend, schmerzlich berührt: solche Patienten verbannen aus ihren Zimmern alle farbigen Sachen. Spanier haben den Greco als seinen Entdecker gepriesen, dessen Gesichter Stirling an Choleraleichen erinnerten: er war einer völligen Degeneration des Farbengefühls verfallen. Deshalb gilt Grau für vornehm, und vornehm steht hoch im Kurs, in dieser Ära der Surrogate und Reklame, deren Hauptschlagwort es geworden ist. Nach Lessing führt man eben am liebsten Tugenden im Munde die man bei sich vermißt.

FREILICHT

Als vor vierzig Jahren das jetzt bereits zu der Mode des vorigen Jahrs zurückgelegte Evangelium der Freilichtmalerei verkündigt wurde, glaubten viele in Velazquez einen Vorläufer Eduard Manets zu entdecken. „Alles modelliert sich in freier Luft, hell hebt sich ab auf hell, blonde Farben stehn auf silbrigem Himmel, zwischen dem Braun in der Ecke des Vordergrunds und der Ferne ist kein Unterschied der „valeurs“ . . . Er erhält die vollkommenste Modellierung und das Relief ohne Hilfe starker Schattenkontraste“[1]. Diese Priorität schien nun ein neuer Titel seines Ruhms. Denn die Freilichtmalerei hatte nicht bloß das Verdienst der überwundenen Schwierigkeit, sie besaß den Reiz und die Überzeugungskraft neu und fein beobachteter Natur. — Neuerdings ist man indes ziemlich allgemein davon abgekommen, das

[1] Le peintre arrive au même résultat que Léonard dans la Joconde, obtenant le modelé le plus parfait et le relief le plus réel, sans la ressource des contrastes au moyen d'ombres prononcées. Oh l'incompréhensible! W. Burger, Trésors d'Angleterre p. 116. Tout se modèle en plein-air, sans sacrifice apparent, sans artifices, sans repoussoir. Gazette des Beaux-Arts XV, 65f. 1863. P. Lefort, Velazquez. Paris 1888. 101f. Sans recourir aux contrastes forcés usités par ses devanciers, . . . le maître aborde résolument ici le redoutable probleme du plein air. Emile Michel, Revue des deux mondes 1894. 1. août.

plein-air in Velazquez' Gemälden mit landschaftlichem Hintergrund anzuerkennen. Man weist auf die schwachen Schlagschatten hin, die sich z. B. an den Reiterfiguren finden: den Schatten des Schnurrbarts auf der Wange, der Schärpe auf der Rüstung, des Arms am Kommandostab. Indes solche kleine Inkonsequenzen beweisen doch nur, daß er hier nicht streng prinzipienmäßig arbeitete. Aber unverkennbar ist, daß ihm Ton- und Lichtwerte der Landschaft bei diffusem Licht vor Augen gestanden haben, und daß er deren Eindruck ebenso bewußt wiedergeben wollte, wie anderwärts das durchs Fenster eindringende Sonnenlicht oder das in Dämmerung versinkende Zimmerlicht. Natürlich ohne den Fanatismus moderner Koterien, ohne die Lust am Ärgernis.

Auf diese Freilichtmalerei war Velazquez gekommen, seit ihm das Beleuchtungssystem seiner Anfänge, das einseitige Atelier- und Höhenlicht der tenebrosi zweifelhaft wurde. Diese Richtung auf Licht und Hell lag übrigens im Zug der Zeit. Nie ist Sonnenlicht im geschlossenen Raume entzückender auf die Leinwand gebracht worden, als von Pieter de Hooch und Van der Meer; nie das allverbreitete Licht des bedeckten Tageshimmels getroffen worden wie von einigen der Farblosigkeit zuneigenden Tonmalern holländischer Landschaften. Aber auch in Italien kann man nach der Überspannung des Chiaroscurismus eine Rückkehr zur Heiterheit beobachten: Luca Giordano, Francesco de Mura, Tiepolo trifft man auf diesem Wege; und Ribera selbst erinnerte sich zuweilen seines frühsten Ideals: des genialen Lombarden, dessen Madonna des hl. Georg man den „Tag des Correggio" genannt hatte.

Und war dies Neueste nicht eigentlich eine Rückkehr zum Ältesten? Die italienischen Tempera- und Freskomaler des Quattrocento hatte nicht bloß die Technik auf diese natürlichste Art der Beleuchtung geführt. Außer Toskanern, wie Pier degli Franceschi, trifft man auch altflandrische und niederrheinische Meister (z. B. den kölnischen der hl. Sippe) auf diesen Wegen. Aber damals, vor Entdeckung der Landschaftsmalerei, kam es zu keiner Ausreifung solcher Beobachtungen.

SANTIAGO-ORDEN

Der Gedanke seinen Hofmaler zum Ordensritter zu erheben, ist Philipp IV erst sehr spät gekommen, nachdem er ihm bereits fünfunddreißig Jahre gedient hatte. So hat er sich des Mantels mit dem roten Kreuz kaum länger als ein Jahr zu erfreuen gehabt. Vielleicht war diese Auszeichnung Don Diegos langgehegter Wunsch: für spanische Maler gab es keine höhere Ehre, aber auch

keine seltenere. Wie viel besser hatten es da die Italiener! Pacheco, Palomino zählen die wenigen Glücklichen auf. Nur ein Beispiel war überliefert, wo einem Spanier von seinem Könige ein Ordenskreuz gewährt worden war: Antonio Rincon, den Ferdinand von Aragon zum Santiagoritter gemacht hatte. Philipp II. obwohl ein Freund der Maler, hat keinem die „merced del hábito" gewährt; Philipp III aus Gefälligkeit gegen den Papst mehrern Italienern. Velazquez war vor dreißig Jahren in Rom diesen Baglione, Joseph Cesari oft begegnet; er hatte vielleicht seinem Schwiegervater davon erzählt[1], wie jenem eitlen Cavalier d'Arpino sein Sanktjacobshabit noch nicht gut genug gewesen sei, weil es andere auch hatten, und wie er es „verbesserte", d. h. vertauschte mit der goldnen Kette und dem Degen S. Michaels, den ihm Ludwig XIII sandte. Wie viel war im Jahre 1625 davon gesprochen worden, daß Diego Cincinnato, als ihm sein Gönner, der Herzog von Alcalá, die Ehre verschaffte, Urban VIII zu malen, von diesem mit dem Christusorden von Portugal beschenkt worden war. Velazquez hatte nun ebenfalls einen Papst gemalt, aber bloß die goldne Kette mit dem Medaillon bekommen. Es gab nur einen spanischen Malerkavalier damals, Joseph Ribera, auch er trug den päpstlichen Christusorden.

Vielleicht war diese mangelnde Präzedenz die Ursache, weshalb Philipp IV so spät sich entschloß. Da fiel ihm ein, daß Tizian sich Eques Caesareus unterzeichnete; er war zum Comes Palatinus geadelt worden von Kaiser Carl. Hier war also eine Gelegenheit, zu tun wie Carl V getan. Die Analogie konnte nicht schlagender sein. Auch von Velazquez hatte Olivares gesagt, daß kein anderer den König malen dürfe, auch von ihm konnte man „facilitas" und „felicitas" im Treffen rühmen; da hingen im Alcazar seine Reiterbilder dem stupenden des Tizian zur Seite, ohne solche Nähe fürchten zu müssen. In der Tat sagte der Marques de Malpica, unter den Zeugen als Mayordomo mayor hierin der kompetenteste, Seine Majestät sei dem Beispiel (er sagt irrig) Philipps II gefolgt, der Tizian das Habit gegeben.

Über die nächste Veranlassung ist man nicht sicher unterrichtet. Nach Palomino war es im Escorial und in der Karwoche 1658, wo der König ihm eröffnete, er wolle seine Begabung, Geschicklichkeit und verschiedenartigen Dienste auf diese Weise ehren; er überlasse ihm die Wahl des Ordens. Velazquez wählte Santiago. Der König als „Administrador perpetuo" der Orden von Alcántara, Calatrava und Santiago, vollzog nun die Verleihung des Ordens (die merced) durch Verfügung (cédula) vom

[1] Pacheco, Arte de la pintura I, 7 (p. 129).

12. Juni. Darauf beschloß der Ordensrat die zur Einkleidung (der Erteilung des hábito) erforderliche Enquête (informacionos de las calidades) über die Reinheit (limpieza) des Stammbaums und über seinen Adel (hidalguía). Die Kaution in betreff der Kosten der Informationen (300 Silberdukaten) erlegte Gaspar de Fuensalida. Am 15. Juli überreichte Velazquez seine Genealogia (bis auf die Großeltern).

Nach den Ordensstatuten war durch Zeugen zu erhärten, daß der Prätendent und seine Vorfahren bis ins vierte Glied von rechtmäßiger Geburt seien, ihr Blut rein, d. h. daß sie „alte Christen“ waren, ohne Mischung mit Mauren, Juden und „conversos“ auch in noch so entfernten Graden. Sie müssen hidalgos, d. h. von Adel gewesen sein, und für solche gegolten haben: bis zum Großvater weder Handel, noch Wechselgeschäfte oder ein gemeines Handwerk (oficio vil) betrieben haben. Auch soll festgestellt werden, daß er reiten könne und ein Pferd besitze, ob er einen Zweikampf gehabt und wie er daraus hervorgegangen, oder in einen Ehrenfall verwickelt gewesen. Endlich, daß weder er noch ein Vorfahr je von der Inquisition bestraft worden sei. In den kompromittierenden Punkten genügte schon der Nachweis eines bloßen Gerüchts oder Hörensagens zur Verwerfung. Bis zum Jahre 1653 war die Ahnenprobe nur väterlicherseits erforderlich gewesen; in einem Generalkapitel dieses Jahres wurde sie auch auf die mütterliche Ascendenz ausgedehnt. Die Kosten waren beträchtlich: der Prätendent hatte das Einkommen eines Jahres (200 Dukaten) zu zahlen, dem Könige sofort 200 Escudos, dem Sekretariat 50—60 Gebühren, ferner die Proben, wo man nicht unter tausend wegkam, endlich die Gebühren von Kanzler und Notar.

Die Akten dieses Prozesses sind erhalten und aus dem Ordensschloß von Uclés in das national-historische Archiv zu Madrid gekommen, aus dem sie Villaamil mitgeteilt hat[1].

Präsident war der Marques von Tabara. Die Beweisführung fand statt vor einem Ritter und einem Chorherrn des Ordens. Die Zeugenverhöre währten vom 1. November 1658 bis zum 16. Februar 1659. Die Prüfung war eine peinliche, mehr als hundert Zeugen sind in diesen Tagen zu Protokoll genommen worden; eine Kommission wurde in die Orte Monterrey und Tuy an der portugiesischen Grenze geschickt, um über die Silvas in Oporto Informationen zu sammeln; eine andere nach Sevilla. Fünf portugiesische Edelleute gaben über jene Familie Auskunft;

[1] In der Revista Europea, Madrid 1874. II, 39. 80. 105. 275. 402. Eine Ergänzung in betreff des päpstlichen Breve gibt Beruete p. 164ff.

in betreff der übrigen Punkte hohe Hofbeamte und Maler seiner persönlichen Bekanntschaft.

Die Protokolle enthalten nur Aussagen zugunsten des Prätendenten und zur Entkräftung der etwa erhobenen Einwände; welcher Art diese waren, kann man nur aus jenen schließen. Sie scheinen sich hauptsächlich an seine Profession als Maler geheftet zu haben. Jede mit Gelderwerb verbundene Beschäftigung galt für ein „oficio vil"; zu diesen rechnete man Silberschmiede und Maler, sofern sie ihre Kunst als Geldquelle betrieben. Sticker, Steinmetzen, Gastwirte, Schreiber, ausgenommen die Sekretäre des Königs und königlicher Personen, öffentliche Anwälte, alle die von ihrer Hände Arbeit lebten.

In betreff dieses Punkts versichern mehrere Zeugen von Stand und von der Kunst aufs bestimmteste, daß Velazquez nie und in keiner Weise die Malerei als Geschäft betrieben, oder Bezahlung, selbst mittelbar für Gemälde erhalten, jederzeit dagegen wie ein Edelmann gelebt und sich aufgeführt habe. „Die Malerei, sagt der Santiagoritter Fernando de Madrid, war bei ihm eine Geschicklichkeit und Gabe (gracia), kein Handwerk. („Es muß nicht alles zum Handwerk werden was unserm Dasein zur Zierde gereichen kann", meinte Goethe.) Weder eine Prüfung (bei der Gilde) hat er bestanden, noch Werkstatt oder Kaufladen (aparador, tienda) gehabt; weder in Sevilla noch Madrid." Nie hat er seine Werke verkauft, versichern Alonso Cano, Zurbaran, Nardi und der Ritter Gerónimo Nuñez. Nur für das Vergnügen Seiner Majestät hat er gemalt. Hiervon scheinen die Herren vom Rat anfangs nicht recht überzeugt gewesen zu sein. Wenigstens findet der Marques de Malpica, Mayordomo mayor, passend, ihnen die Unschicklichkeit ihrer Zweifel zu verstehn zu geben: Wie würde S. M. ihm die „merced" gewährt haben, wenn sie über diesen Punkt einen Verdacht gehegt hätte![1]

Der Einwand war nicht ganz unbegründet. Die Zahlungen des Königs seines Herren, kommen hier natürlich nicht in Betracht. Aber wir lasen in dem Schreiben des modenesischen Ministers Fulvio Testi (S. 100), daß der Preis des Bildnisses seines Herzogs auf hundert Doble (oder 1400 Realen) vereinbart worden sei, und daß er ihm 150 Realen als Abschlagszahlung gegeben habe. „Er ist teuer", setzt er hinzu, als ob er eine Art Tarif habe. Als der venezianische Gesandte Quirini für seinen Kollegen Sagredo in Paris ein Bildnis der Infantin Marie Theresia erbittet, und Haro nach einigem Widerstreben seine Zusage erteilt, heißt es: „das

[1] Si su magestad presumiera havia tenido tal oficio ú otro, no le hubiera hecho la merced deste avito. A. a. O. 275.

Gemälde wird von Velazquez gemacht und mit der gewöhnlichen Zahlung von fünfzig Realen nach Paris geschickt werden"[1]. Indes diese Summe kann man nicht als Honorar bezeichnen; Bildnisse königlicher Personen konnten nur als Geschenk des Königs weggegeben werden; es werden die bei solchen Gelegenheiten üblichen Spesen gewesen sein.

Noch schwieriger aber zeigte sich der Ordensrat in betreff der Adelsprobe. Zuletzt machte Velazquez noch geltend die Tatsache, daß seine Familie in Sevilla zum Adel gerechnet werde, weil sie dort befreit sei von der Fleischsteuer, einem Privileg von Adel und Geistlichkeit. Da über diese Exemtion das Domkapitel Buch führte, so entschloß man sich, eine Kommission nach Sevilla zu schicken, die wirklich verlangte, daß man ihr das vielgebrauchte Urkundenbuch[2] nach Madrid mitgebe! —

Aber ohne ihre Rückkehr abzuwarten, beschloß der Ordensrat (am 26. Februar 1659), „daß zwar die Reinheit (limpieza) des Bluts und Stamms erwiesen sei, nicht aber der Adel der mütterlichen Vorfahren, daß die Proben der Großmutter von väterlicher Seite (Dª. Maria Rodriguez) sowie der mütterlichen Großeltern nicht gültig befunden werden könnten. Er solle also den Adel der männlichen Linie (varonía) im Weg des Prozesses verfechten und seinen Adelsbrief (carta ejecutoria) dem Rat einliefern."

Das aber bedeutete „die Schmach der Verzögerung und die Kosten eines neuen Verfahrens" (Palomino) . . . Welch ein Schauspiel für aristokratische Gemüter! Diese ängstliche Sorge, daß der blanke Schild durch keinen Hauch von Zweifel getrübt werde, diese Gewissenhaftigkeit, dem advocatus diaboli jeden Vorwand zum Gemurmel zu entziehen, diese charaktervolle Unabhängigkeit, denn war die Erteilung des Habits nicht der Wille Seiner Majestät?

Wie paßt aber hierzu, wenn man liest, wie ungezwungen es sonst bei solchen Ordensverleihungen herzugehn pflegte? wie lax die Praxis, wie gesunken das Ansehn dieser Ritterkreuze war, wenn auch nicht — ihr Preis. Als im Jahre 1621 dreißig Habits

---

[1] Il Quadro si farà per mano di Velasco pittore del Rè, et con l'ordinaria paga di 50 Reali, si manderà in Parigi. Depesche vom 20. August 1653.

[2] Libros en que acuerda el Cabildo se vuelva la Blanca de la carne á los hijos dalgo. Im Jahre 1515 wurde die persönliche Repartierung der Steuern aufgehoben, und statt dessen in den Schlächtereien für jedes Pfund Fleisch eine blanca (eine Münze, deren Wert von 3 auf $^1/_2$ maravedí sank) erhoben. Diese blanca wurde den Adeligen, der Geistlichkeit und anderen Privilegierten zurückgezahlt, und die Zurückzahlung galt als Beweis des Adels. Aber Zúñiga (Anales ecles. de Sevilla, Año 1515 III, 291) sagt: Volver la blanca de la carne absolutamente no es prueba de hidalguía.

nach Flandern geschickt werden für militärische Verdienste, lobt Quevedo diesen Entschluß des jungen Königs, „der das Kreuz an denen sehn wolle, die es mit ihrem Blute rot färben, statt mit dem Erröten der Schande; in Todesgefahr, nicht zwischen Mantillen!“

Beim Beginn des französischen Kriegs hatte die allgemeine Kriegsjunta einen Beschluß gefaßt, der die Orden ebenso feil machte wie alles in Spanien. Wer sich um ein Habit bewarb, hatte sich an den Grafen Castrillo zu wenden, der sie förmlich verkaufte und sich die Gebühren der Proben in Madrid schwer bezahlen ließ. Man hoffte so binnen kurzem die 300000 Scudi herauszuschlagen, mit denen die neugeformte Kavallerie bestritten werden sollte. Infolge dieses Schachers und der Umgehung der Proben, sagt der modenesische Gesandte Guidi, sind die „hábitos“ so gemein geworden in Madrid, daß z. B. ein früherer Page, dann Kämmerer des Grafen Fulvio Testi, dort mit dem Santiagokreuz umhergeht, zum Kummer des Adels[1].

Diese Adelsbünde, geschaffen im heißen Glaubens- und Rassenkampf vergangener Zeiten, bestimmt die Selbstverleugnung des Soldaten mit der des Mönchs zu legieren und zu härten, waren nur noch eine Finanzquelle mittels Besteuerung der Eitelkeit.

Da ist wohl der Verdacht berechtigt, daß jenem Rigorismus nicht bloß Standesstolz zugrunde lag. Und Palomino weiß auch, daß „große Rivalität“ die Ausfertigung der Proben verzögert habe. —

Dem König blieb nun nichts übrig, als bei dem Papste den Dispens vom Adelsbeweis einzuholen. Das Breve wurde von Alexander VII am 7. Oktober 1659 in Albano ausgefertigt. Auf Grund dieses Breves stellte der Ordensrat Seiner Majestät die Verleihung des Adels an Velazquez anheim. Kraft seiner königlichen Souveränität erhob ihn Philipp IV sofort, mittels Verordnung vom 28. November, zum „hijo dalgo“. Und schon am Tage vorher, dem 27., noch vor der Ausfertigung des Diploms, hatte der Ordensrat die Übergabe des „hábito“ (den despacho) vollzogen. Der 28. war der Namenstag des Prinzen Prosper. „Er erhielt das Habit durch D. Gaspar Juan Alfonso Perez de Guzman el Bueno, Grafen von Niebla, sein Pate war der Comtur Marques de Malpica; danach war Empfang im Palast.“ In demselben Jahre widmete ihm Diaz del Valle ein „Elogium und Nomenclatur“ der Maler die mit einem der Militärorden beehrt worden waren.

[1] N'escono (delle prove) con onore anco i zapateri, interessando con denaro i testimoni. Ippol. Camillo Guidi an den Herzog von Modena, 9. Mai 1643.

DIE PYRENÄENREISE

Die letzte Leistung des Velazquez fiel ins Ressort des Schloßmarschalls. Die Zusammenkunft der spanischen und französischen Königsfamilien nach Abschluß des Pyrenäenfriedens auf dem Inselchen des Grenzflusses Bidasoa, die Begegnung des abwärtsneigenden Philipp mit dem aufsteigenden Ludwig XIV, der einst soviel Unheil über Spanien bringen sollte, und mit seiner Schwester Anna, die er seit fünfundvierzig Jahren nicht gesehn, ist von französischen Federn beschrieben und von französischen Malern dargestellt worden. Von spanischer Seite haben wir nichts als eine jener Reiserelationen (Viage)[1], die besonders geographischen Wert haben. Dort sieht man mit dem Auge des Eingeweihten und glaubt zu hören was die höchsten Personen in intimen Momenten gesagt und geflüstert haben; hier bewegt man sich durchaus im Gesichtskreis des Hoffouriers. Doch wenn Spanien keine Memoirenschreiber besaß, so war dafür ein Maler mit dabei, dem die Nachwelt mehr zutraut als Charles Lebrun. Aber dessen Herrn scheint nicht eingefallen zu sein (wie seinem Gesandten Peñaranda vor zwölf Jahren, als er Terburg den Schwur der holländischen Unabhängigkeit malen ließ), daß hier ein Monument der Historienmalerei von einem Wort seines Mundes abhänge. Don Diego hatte es sich selbst zuzuschreiben, wenn ihm die Rolle zufiel, statt hier Skizzen zu sammeln, als Reisemarschall mit seinen Untergebenen voranzureisen, Quartier zu machen, und endlich mit dem roten Lilienkreuz und der goldnen Kette vor den Majestäten sich zeigen zu dürfen. —

Die Abfahrt war auf den 15. April festgesetzt; Velazquez verließ Madrid am Tage vorher, begleitet von drei Quartiermeistern (ayudas de furriera): seinem Schwiegersohn Mazo, Damian Goetens und Joseph de Villareal.

Eine königliche Reise, mit solchem Troß, auf solchen Wegen, muß man sich vorstellen, um für den Aposentador Sorge zu empfinden, wenn ihm auch die Instandsetzung der Wege von zwei andern Hofbeamten abgenommen wurde. Obwohl Seine Majestät „á la ligera“ reisen wollte und sich auf die unentbehrliche Begleitung beschränken (darunter waren u. a. vier Leibärzte, vier Wundärzte, zwei Aderlasser, und der Leibbarbier mit drei Gehilfen), so kamen dazu doch noch die Granden mit ihrer unentbehrlichen Dienerschaft, Haro mit einem Haushalt von über

[1] Viage del Rey N. S. D. Felipe Quarto el Grande à la frontera de Francia p. D. Leonardo del Castillo. Madrid 1667. 4º.

zweihundert Köpfen, die Wagen mit den Geschenken und den täglich zu erneuernden Livreen. Der Vortrab war vor der Stadt Alcalá, als das Ende des Zugs erst das Alcalátor von Madrid verließ. Man legte den Weg von der Hauptstadt bis S. Sebastian in einundzwanzig Stationen zurück. Die Route folgt erst der heutigen Bahnlinie nach Saragossa, verläßt diese bei Jadraque, überschreitet von da aus die Sierra und stößt bei Berlanga auf den Duero, den sie begleitet bis Aranda, geht dann auf Burgos zu, wo sie mit der Linie der Nordbahn zusammentrifft. Bei ebener Straße wurden etwa sechs spanische Meilen täglich zurückgelegt, in den Bergen von Alava und Guipuzcoa jedoch viel weniger; immer traf man um sechs Uhr im Nachtquartier ein.

Es fehlte nicht an Abwechslung. Der alte König hatte Gelegenheit, in verödeten Palästen die Magnificenz großer Vasallen von ehemals kennen zu lernen, sich uralte nun ganz verfallene iberische Ortschaften, wie Osma, anzusehn, über den noch unverminderten Schatz leicht entzündlicher Loyalität seiner schwer geprüften Kastilier gerührt zu werden, und über den Niedergang einstiger blühender Handelsplätze unter seinem glorreichen Zepter Betrachtungen anzustellen. Hierzu wurde ihm indes wenig Zeit gelassen; denn bei jedem Einzug erwarteten ihn Chöre und Maskeraden, Stiergefechte und Feuerwerk. In Borgo de Osma „beurkundeten die Bauern in Tänzen ohne Takt, mit wenig Kunst ihre große Ergebenheit". In Guipuzcoa führten Basken und Baskinnen ihren Schwerttanz auf, Volk und Adel durcheinander zum Klang der Querpfeife und Handtrommel. „Männer und Frauen wechselweise, in Ringen und Reihen". Komödien wurden improvisiert voll Anspielungen auf das große Ereignis, wie José de Boleas Thetis und Peleus.

In beiden Kastilien fand man zwar keine Gasthäuser, wohl aber geräumige Adelssitze. Nirgends war mehr Platz zur Verfügung, als in dem unermeßlichen Palast des Kardinals zu Alcalá, mit seinen plateresken Patios von Alonso de Covarrúbias, einem Bau des Alonso de Fonseca. Konnte sich hier das Auge berauschen an der phantastisch-polychromen Pracht des Konziliensaals, der reichsten und letzten Schöpfung gotisch-mudejarer Ornamentik, so sah man sich gleich darauf in Guadalajara, im Palast Infantado (erbaut von Diego Hurtado de Mendoza seit 1461) versetzt in Räume, die Romulo Cincinnato mit antiken Grotesken im heitern Loggienstil bemalt hatte. Der Park des Palasts der Herzöge von Frias zu Berlanga gewährte bei nächtlicher Beleuchtung einen seltenen Anblick: er war amphitheatralisch in drei Terrassen angelegt, mit Aussichtstürmchen, Spring-

brunnen und Statuen. Dieser Palast ist von den Franzosen verbrannt worden, ebenso wie der von Lerma, eine Schöpfung des Cardinals dieses Namens. Er war im Herrerastil von Francisco de Mora 1614 gebaut; die Bronzestatue des Erzbischofs Sandoval von Pompeo Leoni steht noch heute in der Kirche. Da befand sich also Philipp im Hause jener Lerma, unter seinem Vater Beherrschern der Monarchie, die er selbst einst vom Gipfel der Macht herabgestoßen hatte. Der Mann der ihn dazu verleitet und der Erbe ihrer Gunst geworden war, hatte auch längst im Dunkel der Verbannung geendet.

Dazwischen erwies man alten Gnadenbildern und berühmten Klöstern Ehrerbietung. In der Benediktinerabtei Sopetran, in reizender Landschaft gelegen, bei Hita, kniete S. M. vor dem wundertätigen Bild U. L. F., das vor sechshundert Jahren dort auf einem Feigenbaum erschienen war. In Atienza kam der Bischof von Sigüenza, Antonio de Luna, mit Reliquien. Im Prämonstratenserkloster La Vid am Dueroufer, gestiftet vom Kardinal Iñigo Lopez de Mendoza, erbaute man sich an den Spuren des hl. Norbert. In Aguilera (bei Aranda) verweilte man am Grabe des hl. Pedro Regalado; die Alabasterurne hatte Isabella die Katholische gestiftet; den einst prächtigen Bau sah der Verfasser im August 1886 kläglich ausgeplündert und in vollem Verfall.

So erreichte man am 24. April die alte Hauptstadt Kastiliens. In Burgos gedachte der König zu verweilen; Velazquez hatte den Fourier Villareal hier zurückgelassen. Vor fünfundvierzig Jahren hatte da seine Vermählung durch Vollmacht mit Isabella von Bourbon stattgefunden, deren Tochter er nun nach Frankreich zurückbrachte. Er bewohnte die Casa del Cordon, erbaut von Pedro Fernandez de Velasco, dem Gründer der Condestabile-Kapelle des Doms. Der erste Besuch galt natürlich jenem schauerlichen Kruzifix, dem Santo Christo de Burgos in San Agostin, der zweite dem vornehmsten Damenkloster Spaniens, Las Huelgas; der dritte der weltberühmten Kathedrale. Nirgends fiel schroffer auf der Gegensatz einstigen Glanzes und gegenwärtigen Elends: die Wiederaufnahme des niederländischen Kriegs hatte den Ruin von Burgos vollendet. Bis hierher war das Wetter günstig.

In Bribiesca stand wieder ein Palast der Velasco zur Verfügung; er war eingeschlossen in das Kloster S. Clara, einer Stiftung der Doña Mencia (1523), noch heute merkwürdig durch den figurenüberfüllten, bis zum Gewölbe aufgetürmten Retablo mit seinen unbemalten Statuen von Nußbaumholz. Man bewunderte

„die Geschicklichkeit und Schönheit der Arbeit in der nackten Materie, wo die Kunst Gold und Farbe verschmähte". Dieser Retablo war von Diego Guillen im Jahre 1523 begonnen und von Pedro Lopez de Gamiz aus Miranda vollendet worden.

Dann verließ man die Wüste der altkastilischen Hochebene, und trat nach Passierung des Felsspalts von Pancorbo, eines fünfzig Fuß breiten Engpasses, in das Land der Basken. Von nun an behalf sich Seine Majestät in den Häusern der kleinen aber stolzen hidalgos von Alava und Guipuzcoa, die wohl noch lange Zeit die Nachwehen dieses Besuchs, doch mit Stolz, empfunden haben mögen. Über Vitoria, Mondragon, Oñate, Villafranca ging es nach Tolosa; und hier war unter den Sehenswürdigkeiten auch einmal eine Fabrik; natürlich eine Waffenfabrik. So erreichte die königliche Karawane endlich, am 11. Mai, S. Sebastian, das mit einer dreiwöchentlichen Anwesenheit beehrt wurde. Es war damals ein sehr starker Platz, vor zweiundzwanzig Jahren vom großen Condé ohne Erfolg berannt; die braven Guipuzcoaner hatten kürzlich die Befestigungswerke auf eigene Hand, die Arbeiter mit Verzicht auf Lohn, neu hergestellt. Inzwischen ließ Velazquez den alten Palast der Könige von Navarra in Fuenterrabia, jetzt „Palast Carls V" genannt (von der neuen Fassade) in Stand setzen. Das aufregendste Schauspiel für den König aber war wohl die Einfahrt in den Hafen von Pasages. Als die mit gelbem Tuch ausgeschlagene und überspannte „gabarra" von zwei Schaluppen mit rot gekleideten Ruderknechten geschleppt, unter Kanonendonner und Musketengeknatter, in den Hafen einlief, erschollen von den Tausenden, welche die Ufer so dicht bedeckten, daß man den Erdboden nicht sah, vielsprachige betäubende Victorrufe, während deren man das mächtige Admiralschiff Roncesvalles bestieg. —

Der Gegenstand dieses Jubels war ein kränklicher, durch Mißgeschick aller Art verdüsterter, alter Mann, der nur mit Schmerz und Reue an die Vergangenheit zurückdachte; jetzt im Begriff sich zu trennen von der Tochter, dem einzigen Pfand das ihm von der Gattin seiner Jugend geblieben war, „die mit Tränen sich verabschiedet hatte von den Mauern wo sie geboren war", um in ein Land zu gehn, dem sie immer fremd blieb, und zu einem Gatten, der sie nicht liebte; als eine Bürgschaft des Friedens wie man meinte, in der Tat aber als Vorwand künftigen Kriegs und der Teilung der Monarchie.

In S. Sebastian bestieg Velazquez mit dem Gouverneur der Festung, Baron von Vatteville, eine Gabarra, und fuhr nach der Fasaneninsel, um das dort errichtete Konferenzhaus zu besich-

tigen. Die Insel des Grenzflüßchens war damals 500 Fuß lang und 60 breit[1].

Der Hauptraum des ephemeren Inselpalasts war der beiden Nationen gemeinschaftliche Saal in der Mitte, 56 Fuß lang, 28 breit und 22 hoch. Zu seinen Seiten befanden sich eine gleiche Zahl besonderer Gemächer für Spanien und Frankreich; nämlich je eine lange Galerie, zu der man auf Schiffbrücken gelangte, drei Säle, und ein schmaler Gang der zu einem Kabinett führte. Alle diese Räume waren mit kostbaren Tapisserien geschmückt. Man hatte aus dem überreichen Vorrat niederländischer Arbeiten im Alcazar zu Madrid eine Auswahl der besten mitgenommen, sämtlich biblischen, moralischen und mythologischen Inhalts. Sie sind noch alle erhalten. Die meisten waren nach Kartons italianisierender Niederländer des sechzehnten Jahrhunderts gearbeitet. In der großen Galerie (102 Fuß Länge) sah man „die Triumphe der Tugenden, in der Eitelkeit und Scheußlichkeit der Sünden“ (Laurent Nr. 511—520) und die Geschichte Noahs (Nr. 476 bis 479); im ersten Saal die Geschichte des Apostels Paulus (Nr. 447 bis 451), im folgenden nach ferraresischen Kartons die „Poesien“: Fall des Icarus, Perseus und Andromeda, Raub des Ganymed, Achilles der die Polyxene opfert, und Marsyas' Strafe (Nr. 480 bis 483), im dritten die kostbare Tapisserie der Sphären, die aus Portugal kam (Nr. 465—467). In dem schmalen Korridor die Geschichte des Romulus und Remus (Nr. 493—498), in dem geheimen Kabinett die Passion (Nr. 488—492); endlich im großen Saal die neun Gesichte der Offenbarung S. Johannis (Nr. 429—437) — Bilder grausiger Strafgerichte zum Teil, hier an die Adresse derer gerichtet, durch die Gottes Zorn sie über die Völker zu verhängen pflegte.

Am 7. Juni fand die Übergabe (Entrega) der Infantin statt. „Velazquez, sagt Palomino, war bei allen Funktionen zugegen.“ Die Geschenke des königlichen Bräutigams an seinen Schwiegervater, ein Vließ von Diamanten und eine ebenso geschmückte

---

[1] Auf einer Reise nach Spanien im Jahre 1876 in Irun einige Tage zurückgehalten, machte ich am 14. März einen Ausflug nach dem welthistorischen Platz. Die Insel war noch da. Man hatte sie durch Terrassen gegen den Strom geschützt und mit Akazien, Cypressen, Rosen, Kamelien und Syrenen bepflanzt. Ein Denkmal war zur Erinnerung an den Besuch Isabella II und Napoleons III (1861) errichtet worden. Die Umgebung bot einen ganz andern Anblick als bei jener Friedensheirat. Der eben über das Land hingegangene Bürgerkrieg hatte überall ausgebrannte Ruinen zurückgelassen. Die durch frevelhaften Ehrgeiz verführten Söhne von Guipuzcoa, meist Jünglinge, kehrten infolge der Amnestie unter dem Jubel und Tücherschwenken baskischer Mädchen in die heimatlichen Berge zurück.

goldene Uhr wurden dem Schloßmarschall eingehändigt, um sie in den Palast Carls V zu Fuenterrabia zu bringen.

„D. Diego Velazquez, lesen wir, war nicht der letzte, der an jenem Tage seine loyale Freude (afecto) an den Tag legte in der Eleganz, der Noblesse und dem Staat seiner Person: seine Kunst und sein feiner Takt (gentileza) (welcher der eines Hofmanns war, abgesehen von natürlichem Anstand und Haltung) zeigt sich in Anordnung der zahlreichen Diamanten und Edelsteine; auch in der Farbe der Stoffe erschien er vorteilhafter als viele, natürlich, ragte er doch in dieser Kenntnis hervor, und bewies darin stets besondern Geschmack. Sein Anzug war durchaus besetzt mit mailänder Silberspitzen, nach dem Stil jener Zeit (welche die golilla selbst bei farbiger Tracht und auf der Reise beibehielt); auf dem Mantel das rote Ordenskreuz; ein sehr schöner kurzer Staatsdegen, Stichblatt und Ortband von Silber, mit vorzüglichen Reliefs italienischer Arbeit; an der schweren goldnen Halskette hing das Schildchen, eingefaßt von vielen Diamanten, mit dem Abito von Santiago in Email; die übrigen Stücke entsprachen dem kostbaren Anzug.“ So berichtet in erhobener Stimmung Palomino von diesem Triumph, der dem Malerstand in der Person seines Vorfahren im Amt zuteil geworden war. —

Als Kuriosität sei hier eine Figur erwähnt, die unsern Aposentador bei diesem Akt darstellen soll. Im Saal Louis' XIII, im Schloß zu Versailles, hängt eine Kopie Matthieus nach dem Original von Le Brun und van der Meulen (2059). Der Hofmaler Ludwigs XIV habe hier seinen spanischen Kollegen in unmittelbarer Nähe hinter seinem Gebieter angebracht. Aber vergeblich sucht man nach einem Kopf von entfernter Ähnlichkeit. Die Beschreibung nennt den Maler alt, erschöpft, verdüstert: man hat den Don Luis de Haro für Velazquez genommen, in dessen eckigen hagern Zügen man den abgearbeiteten Maler zu erkennen glaubte.

Am 8. Juni wurde die Rückreise angetreten und die Galere des Aposentador begann von neuem. In Burgos verließ man die frühere Linie, um über Palencia Valladolid zu erreichen, wo Philipp einige Tage in dem Palast wohnte, wo er geboren war. Und wieder folgten dreitägige Feste und wir staunen, wie man auch nach solchen ergreifenden Erlebnissen das leere Geräusch dieser ungezählten Wiederholungen alter Possen ertragen mochte. Am 26. Juni traf man in Madrid wieder ein. „Als Velazquez in sein Haus eintrat, empfingen ihn die Seinigen, Frau und Freunde, mit mehr Entsetzen als Freude, es hatte sich nämlich in der Residenz die Nachricht von seinem Tode verbreitet, also daß sie ihren Augen nicht trauten: das war wie es scheint eine Vor-

bedeutung der kurzen Zeit die ihm noch zu leben beschieden war."

Die Arbeit, der er in diesen zweiundsiebzig Tagen obgelegen, hätte besser gepaßt für einen in den flandrischen Kriegen gehärteten pensionierten Hauptmann. Wie Murillo sich in Cadiz den Tod geholt, Dürer sein Wechselfieber an der Scheldemündung, so brachte wohl auch er vom Gestade der See den Keim der Krankheit mit, die seinem Leben vor der Zeit ein Ende machte. Am letzten Juli, nachdem er noch den ganzen Morgen über im Dienst bei Seiner Majestät gewesen, fühlte er sich fiebernd und eilte durch den „pasadizo" nach seiner Wohnung. Ein bösartiges Wechselfieber brach aus, das die Ärzte gleich als tödlich erkannten.

„Er fühlte große Beklemmungen und Schmerzen im Magen und Herz; der Doktor Vicencio Moles, Arzt des Hofgesindes, besuchte ihn, und Seine Majestät, besorgt um sein Leben, sandte ihm die Doktoren Miguel de Alva und Pedro de Chavarri, Ihre Kammerärzte. Sie erkannten die Gefahr und erklärten es für den Beginn von „terciana sincopal minuta sutil", d. h. ein mit Ohnmachten verbundenes Tertianfieber, ein höchst gefährliches Leiden wegen des collapsus der Lebensgeister; der Durst den er beständig fühlte, sei ein Anzeichen der offenbaren Gefahr. Ihn besuchte auch auf Befehl S. M. Don Alonso Perez de Guzman el Bueno, Erzbischof von Tyrus und Patriarch beider Indien, und hielt ihm eine lange Predigt zu seiner geistlichen Tröstung. Und am Freitag, den 6. August, im Jahr nach der Geburt des Heilands 1660, am Tage der Verklärung des Herrn, nach Empfang der hl. Sakramente und Vollmachterteilung zum Testieren an seinen vertrauten Freund D. Gaspar de Fuensalida, Hofzahlmeister S. M., gab er um zwei Uhr nachmittags, im 61. Jahre seines Lebens, seine Seele Dem der sie zu solcher Bewunderung der Welt geschaffen hatte, Alle in großer Trauer zurücklassend, und nicht am wenigsten Seine Majestät, die, als das Leben in Gefahr schwebte, zu verstehen gegeben hatte, wie sehr Sie ihn lieb und wert hielt.

„Sie hüllten den Leichnam in das bescheidene Totenhemd, und dann kleideten sie ihn an wie im Leben, nach Gebrauch der Ritterorden: mit dem Kapitelsmantel und dem roten Ordenszeichen auf Brust, Hut, Degen, Stiefel und Sporen: und so lag er in jener Nacht auf seinem Sterbebette in einem schwarz ausgeschlagenen Saal; zur Seite einige Leuchter mit Wachsfackeln und andere Kerzen auf dem Altar, wo ein Kruzifix stand, bis zum Sonnabend. Darauf legten sie die Leiche in den Sarg, der mit schwarzem Sammet und goldnen Nägeln und Tressen aus-

geschlagen war, und oben darauf ein Kreuz mit derselben Einfassung, mit vergoldeten Beschlägen an den Ecken und zwei Schlüsseln; bis daß die Nacht kam, deren Finsternis alle in Trauer kleidete, da brachten sie ihn zu seiner letzten Ruhe in der Pfarrei S. Johannis des Täufers. Dort empfingen ihn die Cavaliere der Kammer S. M. und trugen ihn zum Trauergerüst, welches in der Mitte des Chors (Capilla mayor) errichtet war; auf die Tumba wurde der Leichnam gelegt; zu beiden Seiten standen zwölf silberne Leuchter mit Wachsfackeln und viele Kerzen. Das Totenamt wurde mit großer Feierlichkeit abgehalten, unter trefflicher Musik der königlichen Kapelle, mit jenem Ausdruck und Takt, mit den Instrumenten und Stimmen, die bei solchen ernsten Handlungen üblich sind. Viele Edelleute und Kammerherrn waren zugegen. Dann holten sie die Lade herunter und übergaben sie D. Joseph de Salinas vom Calatravaorden, Ayuda de Camara S. M., und andern Rittern der Kammer, die zugegen waren. Diese trugen ihn auf ihren Schultern in die Gruft und Grabstätte des D. Gaspar de Fuensalida, der ihm als Beweis seiner Liebe diesen Platz zur Beisetzung gewährte."

„Und was sehr wundersam ist, fügt Cean Bermudez hinzu, sieben Tage danach, am 14. desselben Monats, starb seine Witwe, die neben ihrem Gatten beigesetzt wurde" — dies ist alles was von ihr und ihrer langen Ehe auf die Nachwelt gekommen ist: Getreu bis in den Tod.

Dem König ging der unerwartete Verlust seines besten Malers nahe. Als die Junta de obras y bosques am 15. August darum einkam, daß der erledigte Gehalt von tausend Dukaten nicht wieder gewährt werden, sondern an die Junta zurückfallen solle, fühlte er sich nicht imstande zu resolvieren; er schrieb mit stark zitternder Hand an den Rand: „quedo adbatido" („Ich bin ganz gebrochen"). Dies Aktenstück sah ich im Archiv zu Simancas.

So hat ihm wahrscheinlich sein vielbeneidetes Hofamt endlich auch einen zu frühen Tod gebracht. Und denkt man hierbei zurück an die kostbare Zeit die es ihm im Laufe der Jahre geraubt, an die unberechenbare Schädigung seiner schaffenden Tätigkeit, die bei seinen Amtspflichten unvermeidlich war, so darf man wohl Herman Grimm beistimmen, dem dieses Künstlerleben einen tragischen Eindruck machte.

* * *

Eine Woche vor seinem Ende schrieb er einen Brief, den Beruete mitgeteilt hat[1], — merkwürdig auch als der einzige viel-

[1] Beruete, Velazquez p. 181.

leicht der von ihm erhalten ist. Er war gerichtet an den Maler Diego Valentin Diaz, einen alten Freund, den er kurz zuvor in Valladolid wiedergesehen hatte:

„Mein Herr! Es wird mich sehr freuen, wenn das Gegenwärtige V. M. bei gutem Wohlsein antrifft, und ebenso Doña Maria. Ich selbst, mein Herr, traf hier Sonnabend den 26. Juni ein, im Morgengrauen, erschöpft von der Reise bei Nacht und der Arbeit am Tage, doch gesund, und Gott sei Dank, so fand ich auch alles zu Hause. S. M. der König traf am selben Tage ein, und die Königin empfing ihn in der Casa del Campo, von wo sich beide nach Unserer L. Frau von Atocha begaben. Die Königin war reizend, und ebenso der Prinz unser Herr. Vergangenen Mittwoch gab es Stiergefecht auf dem Großen Platz, aber ohne Kavaliere. Das Fest war also einfach, und wir dachten an das zu Valladolid. Benachrichtigen Sie mich von Ihrem Wohlbefinden und dem der Frau Doña Maria, befehlen Sie über mich: ich werde stets Ihr ergebener Diener sein. Dem Freunde Tomas de Peña sagen Sie beste Empfehlungen: ich war so beschäftigt und in Eile, daß ich ihn nicht sehen konnte. Von hier ist V. M. nichts weiter zu melden, als daß Gott Sie viele Jahre behüten möge, so wie es mein Wunsch ist.

Madrid, den 3. Juli 1660.

De V. M.

Q. S. M. B.

Diego de Silva Velazquez."

Der Brief enthält nichts von Ahnungen, ist auch ganz gleichgültigen Inhalts, aber er macht uns bekannt mit einem alten Freunde, und dieser Freund ist ihm noch in demselben Jahre (1. Dezember) im Tode nachgefolgt, und auch dem Freunde seine Gattin nach sechs Wochen (16. Januar)[1].

Das Stiergefecht in Valladolid, dessen er sich erinnert, war allerdings etwas besonderes gewesen, genannt „El despeño de los toros". Man hetzte den Stier in den Fluß Pisuerga, die Kämpfer griffen ihn an von Barken herab oder schwimmend, trieben ihn an das Ufer gegenüber, wo andere ihn abfingen oder ins Wasser zurückschreckten[2].

Dieser Diego Diaz war ein Castilier von strenger Kirchlichkeit — zur Zeit seiner Hochzeit (1626) war er Familiar des hl. Uffiz geworden — hatte von seinem Malergewinn dem Waisen-

[1] Conde de Viñaza, Adiciones al Diccionario histórico II. Madrid 1894.
[2] Leonardo del Castillo a. a. O. Un empinado despeñadero.

mädchenasyl (Misericordia) ein Haus mit Kapelle gestiftet, in der er auch mit seiner Gattin begraben ist. Hier malte er den prachtvollen Retablo mit der Verkündigung, umrahmt von goldgemalter, statuengeschmückter Architektur. Im Giebel die Caritas und die Dreieinigkeit, dargestellt durch drei Männer. In dem dortigen Museum sieht man noch von ihm eine heilige Familie[1] und die Portiuncula. Er erscheint darin als ein liebenswürdiger wenn auch beschränkter Maler in der Weise Murillos. Die Figuren sind in einem schwärzlichen sfumato modelliert, frei von Manier, aber von sanfternster Innigkeit, die in den lieblichen, anmutig bewegten Kindern an Correggio erinnert.

SELBSTBILDNISSE

Von den zahlreichen Bildnissen des Velazquez ist die Figur vor der Staffelei in den Meninas das einzige ganz sichere Selbstporträt. Seine Statur erscheint hier schmal und mittel, der Kopf birnförmig; ziemlich hohe steile Stirn mit ausgeprägten Höckern über den starken schwarzen Brauen, konkave Nase mit vortretender Spitze, breiter Unterkiefer, volles Kinn: ein echt kastilischer Typus. Die Haare, in der Mitte gescheitelt, fallen, kegelförmig in leicht gewellten Massen, nach der Mode dieser Jahre, bis auf die golilla herab.

Alle sonstigen Bildnisse, mit Ausnahme des kapitolinischen Brustbilds, in dem ich das aus Pacheco bekannte Gemälde von 1630 vermutete, zeigen ihn ebenfalls in vorgerückten Jahren, aber in andrer Wendung. Von jenem unterscheiden sie sich durch stärkere Ausprägung der Züge. Der Blick, dort gradaus, träumerisch, künstlerisch, ist hier seitlich, eher stolz und verschleiert. Nach jenem möchte man sich ihn vorstellen als Mann des ersten Eindrucks, bei dem Liebe und Haß rasch hervortritt, nach diesen als verschlossen schweigsamen Beobachter. So sah der Jüngling in das vor ihm ausgebreitete Bild der ewigen Roma; so schritt der alternde Mann mit den Abzeichen seines Rangs und Amts durch die Gemächer des Alcazar, Befehle empfangend und erteilend.

Von den übrigen Bildnissen sind am bekanntesten die beiden im Malersaal der Uffizien. Das eine, fast Kniestück (Nr. 217) zeigt die elegante Figur des Maler-Kavaliers mit dem Orden. Die Haare, ebenfalls in der Mitte gescheitelt, statt wie in den Meninas die Stirn freizulassen, sind tief und schräg über sie hingestrichen, wodurch das Gesichtsoval schmaler erscheint. Der ernste Blick,

[1] Bz. Didacus de Paz Pictor 1621 años.

fast leidend, ist nach dem Betrachter zurückgewandt. Nichts von Attributen des Metiers ist darin, kein Malergerät, nicht einmal der Malerblick. Wie Congreve vor den Leuten nur als gentleman, nicht als Poet erscheinen wollte. Dies bleiche Antlitz ist wie die ganze Figur jetzt durch Firniß verschleiert. Hinter der in die Seite gestemmten Rechten sieht der Schlüssel der „furriera" hervor, die Linke berührt den Hut auf dem Tisch, am Ellnbogen zeichnet sich das Degengefäß ab. Die Hände in langen Lederhandschuhen[1]. Die Malweise zeigt seine Schule.

In dem zweiten Porträt der Uffizien (216), einem Brustbilde, tritt die Breite der alternden Formen stark hervor, der Ausdruck ist kalt und phlegmatisch, völlig fremdartig aber sind die grellen roten Reflexe und schwarzen Schatten. Ein Monsiù Velasco war in der Sammlung des Prinzen Ignazio von Este, die Hände bloß skizziert[2].

Von den oft vorkommenden Brustbildern hat man das Original in dem Museum von Valencia zu erkennen geglaubt, das Mariano Fortuny für Davilliers Memoria geätzt hat (1874). Die Münchener Kopie (Nr. 1292) stammt aus der Düsseldorfer Galerie. Geringer ist die in Bridgewater House aus H. Farrars Sammlung[3].

DIE FAMILIE DES MALERS

Velazquez war in einem Alter hingerafft worden, wo noch Wertvolles von ihm zu erwarten war; die Weltklugen werden ihn vielleicht gepriesen haben daß ihm beschieden gewesen, die Dinge zu verlassen, bevor sie ihn verließen, daß er nicht gewartet, eine untergehende Sonne zu sein[4].

Sein Name erlosch mit ihm, aber nicht sein Stamm, denn der Ehe der einzigen überlebenden Tochter Francisca mit dem Maler Juan Bautista del Mazo (1634) waren Söhne und Töchter entsprossen. Wir sind so glücklich ein Bild dieses blühenden Segens

---

[1] Alle diese Details kann man jetzt nur mit Hilfe früherer Stiche entziffern. Der klarste, vollständigste ist der nach der Zeichnung des Bonav. Salesa von Cecchini, im Auftrag zweier junger Spanier, Franc. Argaiz und Juan Despuig gefertigte. Das Blatt von Delboete gibt die Züge besser in einem dunklen, an Schwarzkunst erinnernden Ton.

[2] Campori, Cataloghi 311. Man hat es mit einem ihm ganz fremden Malerporträt in der Galerie von Modena identifiziert.

[3] *Über ein Selbstbildnis im Provinzialmuseum zu Hannover vgl. A. L. Mayer, Zeitschr. für bild. Kunst 1918, S. 65.*

[4] No aguardar á ser Sol, que se pone. Maxima es de cuerdos, dejar las cosas antes que los dejen . . . No aguarde á que le vuelvan las espaldas, que le sepultarán vivo para el sentimiento, y muerto para la estimacion. B. Gracian a. a. O. 110.

von der Hand des Vaters selbst zu besitzen: die Familie in der kaiserlichen Galerie zu Wien.

Das Gemälde hat lange für ein Hauptwerk des Velazquez gegolten. Stirling nannte es eines der wichtigsten Werke des Meisters außerhalb Spaniens; Viardot fast so vielseitig (vaste) und vorzüglich wie das von Luca Giordano die Theologie der Malerei benannte. Auch die seine Originale gut kannten, haben es nicht beanstandet. Clément de Ris jedoch erinnerte sich „wenige gesehn zu haben, die so schwach seien, bei einem Maler, der sonst wie kaum ein andrer sich stets gleich bleibt", und ein englischer Kritiker dachte sogar (1868) an seinen Sklaven Juan de Pareja.

Die Entstehungs- und Wandergeschichte dieser merkwürdigen Leinwand ist dunkel; in spanischen Papieren fand sich keine Spur. Im Jahre 1800 taucht sie zuerst auf in einer Kollektion von 41 sonst wertlosen Bildern, die aus Italien, über Ferrara, dem Galeriedirektor Rossi zugeschickt wurden[1]. Es hieß schon damals die Familie des Velazquez.

Im Vordergrund stehn, in absteigender Linie, neun Personen, darunter fünf Kinder, diese wie sie folgen nach Alter und Größe, wie Orgelpfeifen. Zuerst, noch im Schatten eines grünen Türvorhangs, als eintretender Besuch, zwei junge Männer, der eine den breiten Hut in der Hand, mit einer jungen Dame in hellgrauem, ausgeschnittenem Kleid, runder Mütze mit roter Feder. Sie hat einen etwa zehnjährigen Knaben mitgebracht, auch er im Besuchsanzug: schwarzer Gala mit golilla, die edlen Züge, sehr an Velazquez erinnernd, von schwermütigem Ernst.

Darauf folgen vier Knaben gruppiert um eine sitzende Frau. Dem ersten, in hohen hellen Lederstiefeln, grauem Wams und hellroter gestickter Jacke, Spitzenmanschetten und -Kragen, legt die eintretende Dame, freundlich grüßend, die Hand auf den Scheitel; er wendet sich aber nach dem ihn mehr interessierenden großen Knaben, dessen kavaliermäßige Tracht und Pose er bewundernd betrachtet. Dem Jüngeren, in Profil, die Haare an der Schläfe in Zöpfchen mit blauem Band geflochten, hat er brüderlich die Hand auf die Schulter gelegt. Dieser gute Knabe, des Großvaters großen Krückstock in der Linken, bietet in generöser Anwandlung dem Eintretenden eine Apfelsine[2]. Er steht angelehnt

[1] E. v. Engerth, Katalog S. 443f. v. Lützow, Die Galerie des Belvedere, mit trefflicher Radierung von W. Unger. Die Farbe war hier und da abgesprungen, sonst hat das Bild wenig gelitten. Der Verfasser erkannte im Jahr nach seiner ersten spanischen Reise (1874) die Hand des Mazo.

[2] Die ausgeführte Studie zu diesem Knabenkopf ist von mir in dem bald Velazquez bald Pareja genannten Bildnis in Dulwich College (Nr. 222; 1′ $2^3/_8$″ zu $10^3/_8$″) im Jahre 1879 wiedererkannt worden.

an die dicke Frau; ist es die Mutter oder die Kinderfrau? Sie sitzt abgewandt von dem Besuch, und scheint dem Mädchen, das sie um die Schulter und am Händchen faßt, etwas zuzuflüstern; diese Blaue hatte, nach ihrer trotzigen Miene, eine Erinnerung an die Pflichten gegen Gäste nötig. Das letzte patzige Männchen in roten Höschen und gelber Jacke, Degen an der Seite, glotzt mit runden Eulenaugen, zufrieden im Besitz seines Vögelchens ins Leere. Die Frau trägt ein rotes Kleid mit Silberborten, braunen Überwurf und schwarze Sammetjacke mit Spangen. Also ein farbenreiches Bild. Kastilische Kinderköpfe mit großen dunkelbraunen Augen, „funkelnd wie Edelsteine". Sie sind vielleicht für eine festliche Gelegenheit (des Vaters Namenstag?) in ihren Sonntagsstaat gesteckt und einexerziert worden. Von dem gesetzten Stolz jenes „caballerito" bis zu dem „stupor" des Kleinsten hat der Maler mit Beobachtung und Humor ihr Gebaren den Altersunterschieden angepaßt.

Die Gruppe läßt eine Hälfte Hintergrund ganz frei für ein Atelier mit Vorraum. An dessen Wand steht ein Tisch mit dunkler Sammetdecke, darauf die Marmorbüste einer Frau, Zeichnungen, ein Glas mit Blumenstrauß, und darüber, genau in der Mittelachse der Leinwand, in schwarzem Rahmen die Halbfigur des alten Königs und eine Landschaft. Rechts, über ein Drittel der Breite einnehmend, öffnet sich der um einige Stufen erhöhte Obrador mit dem Maler vor der Staffelei. Durch das eine hohe Fenster mit großen Scheiben, sieht man die Bäume des Parks. Eine Kinderfrau mit noch einem sechsten Sproß dieser gesegneten Ehe hat sich hinaufgeschlichen, und der Wurm steht im Begriff, von ihr angestiftet, auf den schwarzen Mann zuzuwackeln, mit ausgebreiteten Ärmchen und Gequieke. Dieser, abgewandt, hat sich bis jetzt das Gesumme des Besuchs, dem er den Rücken zudreht, nicht anfechten lassen. Die Leinwand steht vor ihm auf dem Boden, die Figur darauf im „guardainfante" ist teilweise zugedeckt von seiner schwarzen Silhouette. —

Wer sind diese zwölf Personen? Einst hielt man den Maler für Velazquez, die Kinder für seine Söhne, die Dame auf dem Sessel für seine Frau Joana, die stehende für seine Tochter Francisca, von ihrem Gatten gefolgt. Allein wenn in der Heiratsurkunde von 1634 diese seine einzige Tochter heißt, und von Söhnen nichts bekannt ist, so können die Kinder doch Enkel sein, denn Mazo hatte viele Kinder. Zwei Söhne, Baltasar und Gaspar, trifft man später in guten Hofämtern. In der Ecke links oben ist ein Wappenschild, auf rotem Grunde einen erhobenen gewappneten Arm mit Klöpfel (mazo) zeigend.

Ist nun der Maler an der Staffelei der Vater oder der Großvater? Im letzteren Falle wäre Velazquez ein strammer Großvater gewesen. Kein Großvatersessel: zwei leere Klappstühle. Auch arbeitet er nicht in bequemem Kittel, sondern in knapper schwarzer Hoftracht, noch weniger hält er saloppe Räkelei für den richtigen Anstand eines Künstlerselbstporträts. Und wie kahl ist das Atelier, verglichen mit dem was man heute nötig hat! – Dann könnte Mazo der zweite Herr vorn sein, der doch schwer mit dem Bildnis von Estéban March zu vereinigen wäre. Die philisterhafte Nüchternheit, die melancholische Miene dieses hagern, knochenharten, bäurisch häßlichen Kopfs (Prado 877)[1] steht in fast komischem Kontrast zu der vornehmen Eleganz des Schwiegervaters. Eine Ähnlichkeit der fetten Frau mit der feinen Profilbüste der Sibylle[2] und der sogenannten Joana de Miranda (angeblichen Bildnissen der Frau des Velazquez), ist kaum zu entdecken. Mazo war übrigens nach dem Tod seiner ersten Frau (gegen 1658?) zum zweitenmal mit Ana de la Vega verheiratet.

Diese Fragen könnten eher beantwortet werden, wenn man über die Zeit des Bildes etwas wüßte.

Das merkwürdige Werk zeigt bei sympathischen Zügen auffallende Schwächen. Der Maler hat wohl die Meninas vor Augen gehabt. Eine Reihe von Kindern in Frontansicht, der Maler dahinter vor einem großen Rahmen, mit der Figur derselben Marianne vielleicht; auch das Bildnis des Königs zeigt sich, zwar nicht neben ihr, oder im Spiegel, aber an der Wand gegenüber. Frische Natürlichkeit, charakteristische, ja entzückende Auffassung unverbildeter Kindernatur und zarter Kinderhaut; ein flotter, fast ungestümer, oft wie stoßweiser Strich, Seiden- und Silberglanz; aber bizarre ungeschickte Komposition, fehlerhafte Perspektive. Man begreift wohl, wie das Bild so lange für Velazquez gelten konnte, und erinnert sich, daß Mazo am besten seinen St[illegible] bewahrt haben sollte; hatte er doch ein Vierteljahrhundert lang Zeit gehabt, sich in die Art hineinzusehen. Aber hier hat man Gelegenheit die Schranken zu beobachten, die kein Fleiß und keine Anfühlung zu überschreiten vermag. Statt der leichten schwebenden „toques“ ein zäher dichter Auftrag; dunkelbraune hart in die Gesichtsflächen einschneidende Schatten. Wo ist die allverbreitete Klarheit auch im halben Licht, wo die umsichtige Raumabwägung, die Eleganz der Gruppierung, in dieser zusammengedrängten, steifen Aneinanderreihung der Figuren in ein[illegible]

[1] *Nach A. L. Mayer, dem sich der neue Prado-Katalog sowie Allende-Salazar und Sanchez Cantón anschließen, ein Selbstbildnis des Estéban March.*

[2] Catálogo del Museo del Prado. I. 1872. p. 622.

Fläche. Nimmt man z. B. das bekannte lebensgroße Brustbild des alternden Königs als Maßstab, so werden die ein paar Schritt tiefer stehenden Figuren im Alkoven zu Zwergen.

JUAN BAUTISTA DEL MAZO
(gest. 10. Februar 1667)

gehörte zu den Talenten von vorwiegender Anpassungs- und Aneignungsfähigkeit. Seine Kopien nach Velazquez waren, wie Palomino versichert, von den Originalen nicht zu unterscheiden, und die nach Tizian, Tintoretto und Paolo sollten selbst Italiener getäuscht haben. Wirklich haben die zwei Dianenbäder im Prado bis auf unsre Tage für Originale gegolten und würden es vielleicht noch heute, wenn das Alibi der echten Tizians nicht bekannt wäre. Als der König sich sehnte, die ihm für sein Jagdschloß gemalten Rubensbilder auch in Madrid genießen zu können, hat ihm Mazo nicht weniger als 42 seiner Historien und Jagdstücke wiederholt, übrigens in kleinem Maßstab.

Im Bildnis (dem einzigen Fach wo er sich an lebensgroße Figuren gewagt hat) war er „nur ein Reflex“ seines Lehrers, wie er dessen Nachfolger als Kammermaler geworden ist. Ihm fielen die traurigen Schatten dieser dunkelsten Tage der spanischen Geschichte zu: der alte König, gebrochen und verdüstert; seine Witwe im Nonnenkleid, die Infantin Margaretha im frühzeitigen Niedergang ihrer Schönheit[1]. Eine leuchtende Ausnahme ist der kleine Canonicus (S. 296 ff.).

Freilich sieht man bald, er hat eine ihm fertig entgegengebrachte Manier gelernt, ohne die Vorbildung ihres Urhebers, daher die unsichere, nachlässige Zeichnung, mißlungene Verkürzungen, Mangel an Haltung, ja perspektivische Fehler; Nachdunklung infolge unsolider Technik.

Nur wo er bloß mit der Farbe zu operieren hat, in Mobiliar und Blumensträußen, Landschaften und Figurenstaffage, zeigt er unverkennbare Begabung, gebildet durch das Studium jener großen Koloristen. Sein Pinsel ist hier blühender und pastoser, freilich auch hastiger und fleckiger als der des Meisters, dem der Strich oft täuschend ähnelt.

Am bedeutendsten war Mazo in Landschaften. Er lieferte Veduten, wie die von Saragossa, sieben Ansichten des Escorial,

[1] Philipp IV im Prado 1232, Galerie Louis-Philippe 77, später H. Huth (*jetzt dem Pedro de Villafranca, nachweisbar 1632—1678, zugeschrieben*); Marianne in Castle Howard (*jetzt National Gallery*); Margarethe im Prado 888, Gal. La Caze 89.

Lustschlösser und Parks, Jagden; und originell wird er in umfangreichen Stücken mit epischen und mythologischen Anekdoten. Wären sie nicht so nachgedunkelt, dieser Künstler würde bekannter geworden sein, er war damals der einzige des Namens werte Landschaftsmaler Spaniens. Sie haben nicht den Silber- oder Staubton des Velazquez, sie neigen mehr nach den Flamländern, wie Jacques d'Arthois, als nach der heroischen Landschaft der Franzosen und Italiener; der romantische Zug des Spaniers verleugnet sich auch hier nicht. In den Figürchen ist Erzählertalent und Leichtigkeit der Erfindung.

Mazo hatte wahrscheinlich großen Anteil an mehreren landschaftlichen Bildern, Parkansichten u. a., die in den Inventaren und Katalogen dem Schwiegervater zugeschrieben werden. Ihre Übereinstimmung mit seinen eignen sichern Arbeiten in Formen, Farben und Staffage ist ebenso auffallend wie die Abweichung von Velazquez' Hintergründen in den Reiterbildern. Es ist der Mühe wert die Aufmerksamkeit auf diese Frage zu lenken, da man oft den Landschaftsstil des Velazquez ganz unzutreffend nach Mazos Werken beschrieben hat[1]. Trübe, braune Laubmassen, gelbe Sonnenblicke durch die Zweige, ungenügend skizzierte Figuren verraten die Hand des Schülers.

Einige Landschaften im Prado sind dem Velazquez wohl nur wegen der römischen Bauwerke zugeschrieben worden, obwohl sie noch im achtzehnten Jahrhundert für Mazo galten[2].

Das Ruinenstück Nr. 1218 läßt in einen schmalen und hohen gewölbten Gang blicken, dessen Kreislinie, sowie eine mächtige Schale aus Travertinquadern, an das Kolosseum erinnert. Wahrscheinlich liegt dem Gemälde ein Prospekt des Hieronymus Cock zugrunde (Collosei. ro. prospectus).

Das Gegenstück (Nr. 1217) zeigt die Fassade eines stattlichen Baus, auf dessen verfallenem, von Gras und Gesträuch überwuchertem Gesims noch eine Bildsäule aufrecht ragt. In dem von zwei Säulenpaaren flankierten Tor steht eine Priesterin, der sich von allen Seiten Paare mit Geschenken nähern, eine Kniende überreicht ihr ein goldnes Gefäß. Den Schlüssel gibt Merkur, der sich oben hoch aus den Wolken herabstürzt. An dem Tage, wo die geweihten Jungfrauen die Heiligtümer der Pallas in bekränzten Körben in den Tempel tragen, ist der Gott durch den Anblick

[1] Z. B. Ch. Blanc in der Histoire des Peintres, Vel. S. 6.

[2] Aranjuez, Ultima pieza de guardaropa. Ruinas de arquitectura. 4' zu $5^1/_2$' Ruinas de templo con columnas con una figura á la puerta de él, otra de rodillas ofreciendo, y varias en distintas aptitudes. 800 Realen. Inventar von 1789.

der schönen Herse, der Zierde des Festzugs, von seinem luftigen Pfade abgelenkt worden —

Vertit iter, caeloque petit diversa relicto.

(O v i d. Metamorph. II.)

DIE SCHÜLER

Ein Blick auf die Schüler gehört mit zum Bilde eines Künstlers. Die Schule erzählt uns von seiner Lehrgabe und Lehrlust, von dem Umfang, in dem er neben dem Künstler auch Unternehmer und Geschäftsmann war, sie veranschaulicht das Verhältnis dessen was abgesehen, in kursierende Münze umgesetzt werden kann, zu dem Persönlichen und Unübertragbaren. Dies ist immer das Wertvollere: Leonardo fand den Adel der Malerei in ihrer Unübertragbarkeit. Alle großen Maler haben eine Schule gehabt, nicht bloß die welche zur Ausführung ihrer Entwürfe viele Hände nötig hatten; auch solche die von der Skizze bis zum letzten Strich alles nur selbst, zuweilen sogar nur einsam machen konnten, auch wenn sie ihre Prozeduren mit Geheimnis umhüllten.

Man sollte denken, alle Maler Madrids müßten sich um Velazquez gedrängt haben. So oft hatte er Arbeiten zu vergeben: bei Ausstattung neuer und alter Schlösser wandte man sich an ihn, geeignete Hände zu suchen, aufzutreiben, vorzuschlagen; selbst bei Bewerbungen um Titel wird er gefragt (S. 457). Seine unwandelbare Gunst bei Hofe schien zu lehren, wie ein Maler nach dem Herzen der Könige beschaffen sein müsse, und keiner hatte so den Geschmack von Hof und Nation getroffen.

Künstler zu fördern hatte er Gelegenheit und Geneigtheit. Mancher verdankte ihm sein Fortkommen, ja seine Existenz; bedeutende Talente haben sich seines Rats, seines Beistands zu erfreuen gehabt. Seine letzte Tat war die Berufung eines flüchtigen Bildhauers italienischer Herkunft, dessen Ankunft er aber nicht mehr erlebt hat. Es war der bis dahin am Hofe von Frankreich beschäftigte Gio. Ba. Morelli, ein Schüler Algardis. Von seinen Terrakotten sagt Palomino, Tintoretto scheine ihnen Geist und Leben eingehaucht zu haben. Er war als Flüchtling in Valencia erschienen, von wo er Velazquez als bekanntem „Protektor dieser Kunst“ eine Probe seiner Geschicklichkeit, das Relief von Engelkindern mit den Insignien der Passion sandte. Der König, für den es in der Tribuna ausgestellt wurde, lobte und kaufte es. Nachdem er noch einige große runde Arbeiten in demselben Material geschickt, darunter eine Engelklage um den toten Heiland,

eine Halbfigur des hl. Philipp Neri, entschloß sich Velazquez ihn kommen zu lassen, er traf aber erst im Jahre 1661 ein. Der König hat ihn bis zu seinem Tode beschäftigt.

Den von ihm hergerufenen Zurbaran nannte der König „pintor del Rey y Rey de los pintores"; wer wäre da nicht eifersüchtig geworden! Aber niedrige Leidenschaften waren ihm fremd. Freilich war er auch frei von dem Ehrgeiz der Tintoretto, Rubens, Giordano, alle Unternehmungen von denen man hörte, für sich zu bekommen. Wenn der König unter seiner Leitung einen Saal, ein Jagdschloß ausmalen ließ, so war er zufrieden, eins oder zwei Stücke zwischen die fremde Arbeit zu setzen. So bedurfte er wenig der Gehilfenschaft, aus der die Schule hervorgeht.

Die Biographen nennen eine ziemliche Anzahl Schüler, aber es sind kaum drei darunter, die seine Malweise angenommen haben, von einigen ist gar nichts mehr nachzuweisen. Er wird auch wenig Stunden zum Unterricht übrig gehabt haben. Da Seine Majestät sehr oft im Atelier erschien, so werden dort wohl nur Leute von Stand und höfisch-redegewandt sich hingewagt haben. Ein solcher witziger Kopf (de dichos muy agudos y sentenciosos) war Benito Manuel de Agüero, ein Schüler seines Schwiegersohns. Mehrere waren Adlige, wie D. Nicolas de Villacis aus Murcia, D. Juan de Alfaro y Gamez aus Cordoba, der Andalusier Diego de Lucena, „Caballero de ilustre sangre". Diese vielseitigen jungen Herren übten die Kunst zu ihrem Vergnügen; sie hatten wohl gar die Schwachheit (wie Alfaro), den Namen Maler abzulehnen.

Des Meisters Lehrtätigkeit mag sich also auf Winke, Empfehlung von Vorbildern beschränkt haben. Und diese können nur die Venezianer und Niederländer im Palast gewesen sein, die ohnehin jenen für Farbenreize empfänglichen Südländern am meisten zusagten. Aber von den Wegen des Meisters führten sie ab.

Dies zeigt auch ein Blick auf jene glänzende Malerschar, die sich zu seiner Zeit und unter seinen Augen in Madrid gebildet hat, — die Cerezo, Escalante, Juan und Francisco Rizi, Diego Polo, Carreño und Claudio Coello.

In Studien und Auffassung haben sie mit Velazquez nicht viel gemein. Die Kontraposte Tintorettos, die Gruppierungen Bassanos, die vornehmen Posen Paolos bestreiten die Kosten der Komposition. Die Ankunft der römischen Abgüsse verrät sich sofort in klassischen Masken; weibliche Modelle waren ja so schwer zu haben. Die großen Maschinen der Visionen und Glorien, die Kargheit des Lohnes, die angeborne Bequemlichkeit drängte zur „maniera"; zu feineren Naturbeobachtungen hatten sie wenig Zeit

Einige fühlten sich von dem blühenden Kolorit der Niederländer angezogen; Cerezos mystische Vermählung der hl. Katharina im Kapitelsaal zu Palencia würde sich neben einem farbenglühenden Rubens behaupten. Die meisten aber wandten sich Tizian zu, dessen spätere Manier auf sie einen solchen Eindruck machte, daß man diese Madrider Schule als letzte Epigonen des Tizianischen Zeitalters ansehen könnte. Diese azurnen, von orangegelben Wölckchen durchwobenen Nachmittagshimmel und glühenden Abendrotstreifen, diese in leuchtend farbige Gewänder gehüllten, von goldnen Reflexen und Randlichtern schimmernden Gestalten, in visionärem Halblicht, besitzen einen unleugbaren Reiz fürs Auge. Sie sind interessanter als die damaligen Italiener, denen sie in Stoffen und Erfindung nahestehn, obwohl in Zeichnung und Wissen weit hinter ihnen zurückbleibend.

Selbst im Bildnis scheint ihnen die vornehme aber nüchterne Wahrhaftigkeit des Velazquez weniger zugesagt zu haben, als die Eleganz und malerische Grazie van Dycks.

Nur mit seiner berückenden Freiheit und Leichtigkeit der Handschrift hatte er es allen angetan, und diese Eigenschaft gefiel ihm auch an andern. Seine lebhafte Belobung des „Mannah in der Wüste“ von Diego Polo war aufgefallen. Dies Bild sah man noch in der Galerie Don Sebastians zu Pau (Nr. 887). Durch Wärme des Tons, feurig unverschmolzene, wild und doch mit koloristischem Geschick verwobene Striche fesselte es das Auge bei aller Dürftigkeit der Erfindung und Plattheit der Hauptfigur. —

Abenteuerlich war das Verhältnis zu seinem Sklaven Juan de Pareja, dessen Bekanntschaft wir im heiligen Rom machten. Ein Menschenalter lang hatte er ihn wie sein Schatten begleitet, Leinwand grundiert, Farben gerieben, Pinsel und Palette gereicht, aber nie den Drang verraten auch ein Maler zu werden. Denn Velazquez gestattete ihm nicht, sich mit irgend etwas das Malen oder Zeichnen hieß zu befassen, „wegen der Ehre der Kunst“. Ein Sklave der malte, war eine Beschimpfung. Die Empfindlichkeit der Maler kannte keine Grenzen, wenn die Rangfrage berührt wurde. So übte er sich denn in einsamen Stunden und nächtlicher Stille.

Als er sich das Zeugnis der Reife ausstellen zu können glaubte, dachte er, wie er wohl durch die unvermeintliche Entlarvungsszene, vor der er namenlose Angst hatte, hindurchkommen könne. Keines geringeren als Seiner Majestät Intercession, glaubte er, könne ihn retten. Er kannte deren Güte und Nachsicht gegen jedes Talent, er verfiel darauf, einem Gemälde die stumme Für-

sprache anzuvertrauen. Die Leinwand, welche ihm als „morceau de réception“ dienen sollte, stellte er unbemerkt im Atelier gegen die Wand. Der König, dachte er, wird bei seinem Besuch die Rahmen herumdrehen: auf nichts konnte man unfehlbarer Berechnungen gründen als auf die Gewohnheiten S. M. — Als Hochdieselben in der Tat das Bild umdrehten und fragend nach dem Kammermaler blickten, fiel der Krauskopf auf die Knie, bekannte und bat, ihn gegen seinen Herrn zu schützen (amparar). Der König sagte: „Nicht allein sollt Ihr ihm hierüber nichts weiter sagen: erwägt vielmehr, daß wer eine solche Geschicklichkeit besitzt, kein Sklave bleiben kann.“ Infolge davon stellte ihm sein Herr den Freiheitsbrief aus. Aber Pareja fuhr fort ihm zu dienen wie bisher. Er hatte keinen Groll eingesogen. Der Ausdruck „lo que sobrevivió á este caso“ scheint anzudeuten, daß dieser Vorfall kurz vor Velazquez’ Ableben stattfand.

Pareja war vornehmlich Maler von Bildnissen, auch seine Köpfe wurden (nach Palomino) mit denen des Herrn verwechselt. Keins ist mit Sicherheit bekannt. Daß er aber auch Historien gewachsen war, beweist das Stück im Pradomuseum, sein einziges Werk dort, das Zollhaus (el telonio) genannt, vom Jahre 1661; im achtzehnten Jahrhundert in San Ildefonso und Aranjuez; hier auf viertausend Realen geschätzt. Unter dem Fenster im Schatten links sieht man auch die Figur des Malers mit einem Zettel, auf dem sein Name steht. Er hatte für dies sein Meisterstück die Berufung des Matthäus gewählt, der als Apostel der äthiopischen Rasse galt. Diese Szene war übrigens bei den Naturalisten beliebt, ein ähnlich beschriebenes Nachtstück befand sich schon im Schloß.

Das Zollhaus ist etwas akademisch komponiert, verdient aber nicht die ihm neuerdings widerfahrene Herabsetzung. Jedenfalls verrät es eine malerische Durchbildung, und in der lebendigen Erzählung eine gewisse Noblesse, die man nach jenen seltsamen Lehrjahren kaum erwartete. Der Zufall hatte Velazquez augenscheinlich ein Talent zugeführt. Wunderlich ist, daß kaum etwas von des Meisters Art erkennbar ist; höchstens in dem Doppellicht von Fenster und Vorsaal könnte man Anklänge finden; sonst hat ihm wohl die Farbe und Opulenz eines Rubens und Paul Veronese vorgeschwebt.

Auf dieser Höhe aber hat er sich nicht gehalten. Sechs Jahre später malte er für die Trinitarier zu Toledo eine Taufe Christi, die kürzlich aus dem Nationalmuseum in die städtische Galerie von Huesca gewandert ist. Hier hat er sich in dem altbeliebten Kirchenstil versucht: Glorie, viel Gegend, Nebenszenen im Grund. Aber der Ton ist fahl, gelb und kalt, die Zeichnung manieriert, der

Strich aufgelöst, die Hauptgestalt unedel. Gewohnt sich anzulehnen hat er sich in Toledo am Greco versehen. Noch von einer anderen Seite zeigte ihn das tumultuarische Reitergefecht des ehemaligen Nationalmuseums (Nr. 414) im Geschmack Salvators. —

Wenn vor einem etwas bedenklichen Velazquez das unkritische Argument gehört wird: Wer anders könnte dieses Bild gemalt haben? so pflegt man Mazo und Pareja zu nennen. Ja es melden sich noch andre: wir finden in einem Schreiben des modenesischen Gesandten Camillo Guidi, daß Antonio Puga und Juan de la Corte in Madrid und selbst von dem Könige geschätzt waren, als Lieferanten der oft verlangten oder für Geschenke bestellten Reiterbildnisse des Hauses[1]. Ein solches Stück wurde mit hundertachzig Dukaten bezahlt. Juan de la Corte machte die Figuren, Puga die Landschaften. Noch beliebter war dieser im Genrebild, er ahmte die bodegones des Meisters vortrefflich (perfectamente) nach. Diese Nachricht wird bestätigt durch das einzige (ihm zugeschriebene) Gemälde in der Ermitage, einen Schwertfeger bei der Arbeit, mit zusehenden Kunden, in einem etwas dintigen doch nicht unangenehmen Ton gemalt.

Sein Gefährte Juan de la Corte (geb. 1597, gest. 1660) soll sich in der Farbe bei dem Meister vervollkommnet haben. Sein Name taucht schon bei den Feldherrnbildern in Buen Retiro auf; seine Spezialität aber waren kleine Sachen, Bataillen, Perspektiven, Landschaften mit Fabeln, geschichtlichen Szenen, Legenden. Im Jagdschloß Riofrio bei Segovia sind noch einige dieser einst sehr zahlreichen Kabinettstücke zu sehn.

Bartolomé Roman (geb. 1596, gest. 1659), der beste Schüler des Vincenz Carducho, dem er bei den Kartäuserbildern von Paular half, vervollkommnete sich unter Anleitung des Velazquez in der Farbe, sodaß Carreño seine Unterweisung suchte. Er hatte aber wenig zu tun, da er Bestellungen nicht suchte. Nur ein großes Gemälde ist noch in der Sakristei der einst in enger Beziehung zum Hof stehenden Kirche der Encarnacion zu sehn. Es stellt die Parabel von dem Gast dar, der kein hochzeitlich Gewand angelegt hatte — ein Ausstattungsstück, dessen bunter Synkretismus von Kostümen im Hoftheatergeschmack für jene Zeit bezeichnend ist.

In den letzten Jahren des Malers findet man jene vornehmen

[1] Ci è di più tutta la casa d'Austria in grande a cavallo di mano di Gioanni della Corte, e ciascun quadro è ornato di paesi di mano d'Antonio Puga, che sono i più stimati di questa Corte, e da S. M. in questi generi, e ne dimandano cento ottanta ducati l'uno. (Brief C. Guidis vom 20. November 1641 an den Herzog von Modena.)

Jünglinge aus der Provinz in seiner Nähe. Juan de Alfaro y Gamez (geb. 1640, gest. 1680) war der Sohn eines kunstliebenden Edelmanns in Cordoba, der seinen Jungen bei Antonio del Castillo malen lernen ließ und dann wohlempfohlen an Velazquez adressierte. Er wurde dessen begeisterter Verehrer und Kopist. Palomino, den er überredete von Cordoba nach Madrid überzusiedeln, macht von ihm ebensoviel Rühmens, wie Cean geringschätzig über ihn abspricht; Martinez nennt ihn unter den Spaniern, die bei ausländischen Kupferstichen borgten. Zurückgekehrt, machte er Aufsehn durch die neue flotte Manier, mißfiel aber durch Anmaßung; und als er seine Gemälde im Kreuzgang von S. Francisco sämtlich signierte, machte ihn sein alter Lehrer Castillo zum Sprichwort, indem er unter ein von ihm selbst hinzugefügtes setzte: „Non pinxit Alfarus". Seine Bildnisse der Erzbischöfe Francisco Alarcon und Alfonso de Salizares zeigen, daß er wenig von Velazquez gelernt hat: auf rötlichem Grund scharfer Lichteinfall und schwere braune Schatten. Später war er eine ständige Erscheinung im Hause des Regidors von Madrid, Pedro de Arce, wo er Gelegenheit hatte, Dichter und Schriftsteller aufzunehmen. Bekannt ist sein Bildnis Calderons, einst in der Kapelle des Friedhofs von S. Nicolas, jetzt im Hospital der Weltpriester nahe dem Platz Antonio Martin. In der rohen und nachlässigen Malerei des grämlich bittern Greisenkopfs ist keine Spur von dem Geist dieses ebenso heitern wie ideenreichen und phantasievollen Dichters; man möchte wünschen, es sei eine untergeschobene Kopie. Am glücklichsten war er in kleinen Bildnissen, in der Art van Dycks, angeblich „von außerordentlichem Reiz (primor), und nicht zu übertreffen". Solche kleine Bildnisse waren damals sehr gefragt; gute Beispiele sind die Murillo zugeschriebenen Büsten des Herzogs von Osuna und eines Unbekannten in der Galerie La Caze.

Nicolas de Villacis (gest. 1690), ein Sohn vornehmer und reicher Leute in Murcia, trat Velazquez ebenfalls nahe; er unternahm dann eine Reise nach Italien, wo er, dem Hofgeschmack folgend, die Quadraturmalerei studierte. Nach der Rückkehr hat er in seiner Vaterstadt, in S. Trinidad und S. Domingo, die Murcianer mit solchen poetischen Architekturen entzückt. Velazquez hätte ihn gern am Hofe gehabt; seine Witwe bewahrte noch lange Briefe, die er ihm geschrieben, sie sollen später nach Mailand gekommen sein. Da jene Fresken untergegangen sind, so würde man sich kaum eine Vorstellung von seiner Malerei bilden können, wenn nicht ein sichres Stück in der Esterhazygalerie zu Budapest sich erhalten hätte, die hl. Therese knieend vor der Mutter Gottes.

Dies Gemälde fesselt durch dreiste Unmittelbarkeit und sinnlich berückende wenn auch verworrene Orchestrierung der Farbe; mit der Zeichnung hat er sich abgefunden wie ein hidalgo.

Endlich nennt man noch Francisco Palacios (geb. 1640, gest. 1676), der aber nach dem Tode des Meisters verkam; Tomas de Aguiar, der kleine Porträts malte und von dem man nur weiß durch ein Sonett des Dichters Antonio de Solis auf sein Bildnis; und den Porträtmaler Francisco de Burgos Mantilla aus Burgos (S. 598), den Cean nicht einmal aus Diaz del Valles Buch aufzunehmen der Mühe wert fand. Er kam neunjährig nach Madrid und verkehrte mit dem Meister ein Menschenalter lang.

Das ist die Gefolgschaft armer Ritter auf dem Wege des Velazquez zur Nachwelt. Die meisten waren zu unbedeutend um von ihm lernen zu können. Das wenige vom Zufall gerettete genügt festzustellen, daß sie sich von der breiten Mittelmäßigkeit ihrer Zeit kaum unterschieden.

Aber das Recht auf einen Platz in der Geschichte gründet sich nicht auf den Nachweis von Einflüssen und ansehnlicher Descendenz. Kein Kunstfreund wird eines Mannes Wert in etwas anderem suchen, als dem was er in der Spanne seines Lebens geschaffen hat. Und je mehr man diesen Wert, der unvergleichbar ist und durch sich selbst verständlich, anschauend erfaßt, desto gleichgültiger werden jene Nebenwirkungen, die freilich Geschichte und Büchermachern unentbehrlich sind, um dem verworrenen Stoff Relief und Zusammenhang zu geben.

DAS ENDE

König Philipp hat seinen Velazquez noch fünf Jahre überlebt, zu dessen letzten Arbeiten jener merkwürdige Alterskopf gehört, der sich jedem unvergeßlich einprägt. Die besten Exemplare sind im Prado (1185), in Wien (612) und in der Nationalgalerie zu London. Das erste liegt auch der Figur in voller Rüstung zu grunde (1219, *Werkstattarbeit*) wo er noch einen martialischen Eindruck macht. Das Wiener ist wohl das einst mit dem der jungen Königin an Erzherzog Leopold nach Brüssel gesandte Bild.

So sah er aus, als er mit Frankreich Frieden schloß, vor dem demütigend fehlschlagenden Versuch der Wiedergewinnung Portugals. In dieser letzten dunkelsten Zeit seiner Regierung schien das Unglück die menschlichen Seiten seines Wesens hervorzuziehen, die ursprüngliche Güte und Harmlosigkeit seines Charak-

ters. Nach dem Tode seines Sohnes hatte er sich vorgenommen, der Vater seiner Völker zu werden; Madame de Motteville fand, er habe „eine Physiognomie voll Güte". Als er nach fünfunddreißigjähriger Trennung seine Schwester Anna wiedersah, und der langen Kriege gedachte, rief er, „Ay Senora, es el diablo que lo ha hecho". Er weinte bitterlich beim Abschied von Maria Theresia und Louis, „als er beide Kinder an seinem Halse hängen sah".

Das helle blonde Gesicht ist massiver, die Züge sind stark durchgearbeitet, man sieht Ernst und Resignation, aber noch nicht Verfall und Krankheit. Die weichen blonden Heere wallen ungebleicht bis zur golilla herab. Diese langen Haare, die sich unter Carl II weit und schlicht bis über die Schultern ausbreiten, kamen im fünften Jahrzehnt auf; in einer Pragmatik vom Jahr 1646 hatte er noch verboten, in seiner Gegenwart mit langen Haaren zu erscheinen. Der stattliche Schnurrbart vermehrt das Ansehn eines Kapitäns von langen Dienstjahren, der noch dicht hält und „im Geschirr sterben will". Das mächtige Kinn kommt erst jetzt zur Geltung. Ja, man kann sagen, daß er nie so gut ausgesehn hat; wie denn auch das breit und pastos gemalte Bild überall studiert und kopiert wird. Die Gravität erscheint natürlicher als früher. So sehr sich der vor einem Menschenalter gemalte schmale, harte Kopf des Jünglings verändert hat, einige Grundzüge, der Blick, die Haltung, auch die Frisur der Stirn sind unveränderlich geblieben.

Der Kopf ist von Carreño kopiert worden (Akademie von S. Fernando); auch im Louvre (Galerie La Caze), in der Ermitage, in Bath House, bei Lord Clarendon sieht man Kopien. In der Turiner Galerie sieht er schon verfallen aus.

Denn nach diesen Tagen begannen seine Kräfte zu sinken; in Aranjuez holte er sich 1659 eine Erkältung, der Lähmung folgte. Die verlornen Schlachten an der Westgrenze waren selbst seinem Stoicismus zu viel. Tiefe Furchen graben sich ein, der Blick wird hohl, der Ausdruck erschöpft und bitter. Die Erscheinung dieser letzten Jahre nach Velazquez' Tod ist in dem Gemälde seines Schwiegersohnes[1] aufbehalten im Pradomuseum 1232: das Bild eines gebrochenen Mannes. Der Kopf ist gestochen von Villafranca in Monfortes Beschreibung seiner Exequien, wo auch der frühere wiederholt ist[2].

---

[1] *Vgl. Anmerkung Seite 753.*

[2] Quirini Relazione di 1661 schildert den 67jährigen: Sottoposto ad una caduta di paralisia che gli leva la grazia del movimento di tutta la parte diritta, essendo la sua carne come livida a macchie nere.

So endigte dieser im Grunde edle und begabte Herrscher, dem die wichtigste Eigenschaft für seinen Beruf, der Wille fehlte. „Nun, nach dem endlichen Schluß der furchtbaren Kriege und befestigtem Frieden, erhoffte er noch einen langen Lebensabend im Genuß der Ruhe. Aber gepeinigt von Seitenschmerzen, niedergedrückt von Krankheit, der Geschäfte müde, unglücklich durch den jammervollen Zustand der Monarchie, empfing er mit vollkommener Ergebung den letzten Schlag" (Zorzi).

Als er starb, war sein einziges Söhnchen kaum vier Jahre alt. So fiel der unberufensten aller spanischen Königinnen die Regentschaft zu, und ihr Name verwob sich mit den Tagen tiefster Erniedrigung des Staats, der nun noch etwas vom Regiment des Unterrocks und der Kutte kosten sollte. Und da sie auch nach vorübergehender Beseitigung bald wieder als einflußreiche Königin Mutter auftauchte, so fehlt es nicht an zahlreichen Bildnissen der königlichen Witwe, nun in ernstklösterlicher Tracht. Diese Bildnisse führen uns auch das Innere des untergegangenen alten Schlosses vor, mit seinen halbdunklen Zimmern, dem Lichteinfall durch Nebenräume und Korridore, den hohen Spiegeln in schweren adlerumspannten Goldrahmen, den dichtgehängten Ölgemälden in schwarzen Ebenholzrahmen, den Marmortischen mit den vergoldeten Bronzelöwen, die noch immer die Tatze auf die Erdkugel legen, und den antiken Statuen, — alles wie es Velazquez hinterlassen.

Marianne ist fast immer sitzend dargestellt, im Lehnsessel, in schwarz und weiß wie eine Äbtissin. So in dem Gemälde von Castle Howard[1], als dreiunddreißigjährige Regentin. Der aufgeblähte Kleiderstand ist gefallen, die Juwelen und Perlen im Schrein geborgen, die künstlichen „Nelken" abgewaschen, das blonde Haar und der feine Hals unter dem enganschließenden Witwenkopftuch und schwarzen Schleier für immer begraben. Auch aus der Umgebung sind die Farben entwichen; ein trübes Gelb und Braun bestreitet alle Kosten dieses monotonen Bildes, die Blumen des gelben Vorhangs sind schwarz. Sie hält einen Brief mit dem Namen Juan Bap$^{ta.}$ de Mazo (nicht Maino) und dem Jahre 1668[2]. Aber was will da der tanzende Faun der Tribuna, dessen grinsendes Antlitz der Vorhang verdeckt?! Links öffnet sich ein helles Zimmer, darin eine Gruppe ähnlich der in den Meninas. Ihr Sohn, für den sie noch das Steuer der Monarchie hält, steht hier umgeben von Zwergen und Nonnen, deren eine

[1] *Jetzt in der National Gallery.*

[2] *1665. Mazo starb 1667. Anderes Exemplar bei Marquês de la Vega Inclan, Madrid. Kleinere Wiederholung von Carreño bei Sir Herbert Cook, Richmond.*

ihn am Gängelband hält. Eine Dame überreicht ihm das rote Schälchen.

Auf Mazo folgte Carreño. Von ihm ist das Bildnis in der Galerie Harrach zu Wien, ein Geschenk an den kaiserlichen Gesandten Grafen Harrach bei seiner Abreise von Madrid im Jahre 1677. Die Augen sind trist, der Mund wie zum Weinen verzogen. Der Physiognomiker würde darin ein Bild ernster, jede Freude und Sympathie abweisender Entsagung finden; die Chronik zeigt uns diese Devote als eine ungeschickte böse Frau, in der die weltlichen Lüste keineswegs erloschen waren. Der einzige Luxusgegenstand ist die große goldne Pendeluhr mit der schlanken Treppenpyramide: Tyrann und Symbol ihres Daseins. Der Inhalt ihres Lebens ist ja nur die Form der Zeit, zwischen ihren Zahlen ein Nichts: Wiederholung von Förmlichkeiten, die längst begrabene Menschen festsetzten. Härter, kälter ist das Madrider Exemplar, wo die Regentin vor einem Sekretär sitzt, die Rechte auf einem Schriftstück. Der Blick ist nachdenkend. Auch die ehemalige Nationalgalerie im Fomento besaß ein solches Porträt, mit dem Ausdruck sanfter Schwermut.

So sah sie Madame d'Aulnoy während ihrer Verbannung in Toledo, im Fenster des eilig instand gesetzten Alcazar, an den Balkon gelehnt; bleich und zart, mit sanftem Blick, eine kleine magere Hand zum Handkuß reichend. Dort blickt man von dem hochragenden Schloß Carls V hinunter nach der grünlichen Flutenschlange des Tajo, der sich zwischen steilen, zerrissenen, wüsten Granitfelsen und Geröll hindurchwindet; einst umduftet von blühenden Gärten, umsummt vom Schwirren der Seidenwebstühle, jetzt nur noch Klagemelodien rauschend. Als sie hörte, daß die Damen von Madrid kamen, da erinnerte sie sich eines Bildnisses von ihr im Zimmer des Hochseligen, vor Zeiten dem Bräutigam vom fernen Wien gesandt. Sie könnte, sagte sie, den Augenblick bis heute nicht vergessen, als beim Eintritt ihre Augen auf dies Gemälde fielen, das sie sein sollte: „ich versuchte umsonst es zu glauben, es wollte mir nicht gelingen.“ So schmerzt die Wunde der Eitelkeit noch nach, den Jahren zum Trotz, in der Wüste des enttäuschten, entleerten Daseins.

Endlich hat auch Claudio Coello noch seinen Pinsel an ihr versucht. Wenigstens scheint das Bild der Münchener Pinakothek (Nr. 146) besser für ihn als für Carreño zu passen[1]. Der Kopf

[1] Cean Bermudez, Diccionario I. 341. Zuerst von Dr. W. Schmidt dem Carreño zugeschrieben, dann als Bildnis Mariannens von D. Francisco de Asis, Gemahl Isabella II, bei einem Besuche erkannt. *Wird allgemein dem Carreño zugeschrieben.*

ist der abstoßendste, das Gemälde das interessanteste von allen. Die Fürstin wird man in dieser alten Dame mit dem Brevier und den auf den Lehnen ruhenden Armen schwerlich verkennen; aber in den gedunsenen Zügen, dem zahnlosen Mund, dem brutalen Kinn, dem lauernden Seitenblick liegt ein Zug greisenhafter Ruhelosigkeit und Tücke. Es ist ein Bild der Öde und Schädlichkeit eines nur noch vom Reiz übelwollender Leidenschaften belebten, von der Migräne (jaqueca) gemarterten Daseins. Ihre Gedanken weilen wahrscheinlich bei den Kabalen, die sich um das fatale Testament spannen. Die Umgebung atmet kalte öde Pracht. Zur Linken öffnet sich ein von gedämpftem Licht erfüllter Raum, vor dem eine hohe vom Adler getragene Pendeluhr ragt, ähnlich einer Monstranz. Die Goldstickereien und Fransen am blauen Vorhang, der weiße Teppich mit den gelben und braunen Schnörkeln, das Tischtuch mit den grünlichen Goldblumen, das alles ist aufs feinste gestimmt, wie in Metallstaub schwebend, der gleich Weihrauchbrodem die scheinheilige, ins Gewand der Entsagung gehüllte Hexe umspielt.

Velazquez' Nachfolger in Ämtern und Titeln wurde Juan Carreño de Miranda (geb. 1614, gest. 1685). Er war 1623 aus Asturien mit dem Vater nach Madrid gekommen, in demselben Jahre wie sein Vorgänger, der ihn an den Hof zog und mit Dekorationsmalereien im Schlosse beschäftigte. 1669 wird er Kammermaler und Assessor des Schloßmarschallamts[1]; wenn er danach getrachtet hätte, wäre er wohl auch Ordensritter von Santiago geworden. Aber er lehnte ab: er bedürfe kein Kleid als die Ehre eines Dieners S. M. Und als die Freunde meinten, er müßte es zur Ehre der Kunst annehmen, sagte er: „die Malerei bedarf nicht daß ihr jemand Ehre erweist, sie ist imstande, der ganzen Welt Ehre zu gewähren". Seine Historien weisen ihn in die spätere Madrider Schule, seine Bildnisse erinnern an van Dyck. Aber wir bleiben in derselben Familie und im selben Atelier, in den Räumen des Alcazar, mit jenen Ölbildern und Spiegeln; und die Personen nehmen dieselben Posituren an und fassen die Lehne derselben Sessel. Der Geist des Orts ist so mächtig, daß seine Bildnisse oft selbst im Schloß für Velazquez gehalten wurden.

Doch besaß dieser edelgeborene Asturier etwas von der Wahrhaftigkeit seines Vorgängers, und das Bild des Hofs ist nicht geschmeichelt bei dem „ehrlichen Chronisten". Zum Teil sind es dieselben Personen, zum Teil neue, aber kein neues Leben; alles ist matter, trüber; verkommen, verdüstert wie von Orcusschatten.

[1] *Am 27. 9. 1669 zum Pintor del Rey ernannt, 17. 12. desselben Jahres zum Ayuda de Furriera, 1671 zum Pintor de Cámara.*

Der Hofnarr Bazan tritt nicht auf als trotziger Torero oder verwetterten Kapitän, sondern als verzagter Supplikant. Selbst das Geschlecht der Zwerge scheint neben jenen fünf Typen verweichlicht in dem kleinen Misso mit seinen Papageien und Schoßhündchen[1]. Mitten unter diesen matten und verlebten Figuren taucht eine trotzige Gestalt auf in asiatischer Tracht, mit keckem listigen Blick, Peter Ivanowitsch Potemkin, 1682, im Jahre des Regierungsantritts Peters des Großen in Madrid erschienen. Als sollte dem sinkenden Geschlecht, dessen kraftlosen Armen die Zügel der europäischen Hegemonie entfallen waren, die im fernen Osten aufgehende Macht signalisiert werden.

Der letzte Schattenkönig, der aus dem Halbschlaf, in den weibisch-pfäffische Erziehung seinen schwachen Geist gebannt hatte, nie ganz erwachte, ein „genio anonimo" (Foscarini), willenlos, unfähig sich auf irgendeinen Gegenstand, nicht einmal auf Liebhabereien zu sammeln, stets überall und nirgends, mißtrauisch gegen sich selbst und andere, finster und versteckt und doch nicht imstande seine Geheimnisse zu bewahren, zweizüngig aus Furchtsamkeit, dieser arme Alterssproß, der seinen Vater hätte hassen können, daß er ihm ein halbes Leben gegeben, und das Schicksal, daß es ihn zum Könige und Gatten gemacht, was er nicht sein konnte; der nur gelangweilt und gequält wurde von Geschäften und Zeremonien, auf den die Nation hoffend blickte als den Erhalter des angestammten Hauses, und der nun fünfundzwanzig Jahre lang auf dem Thron die Schmach seiner Unfähigkeit trug; dieser unselige Carlos II hatte, wenn er je einen Anflug von Willen spürte, den Trieb ein Schatten seiner Vorfahren zu sein. Darin blieb er der Überlieferung treu. Auch er wünschte als Kind in Afrika die alten Glaubenskämpfe fortzusetzen, auch er haßte die „gavachos" (Gallier), denen er zuletzt sein Reich vermachen mußte, auch er war devoter Augenzeuge der Autodafés auf der Plaza mayor, deren eines er von Rizi malen ließ. Die Herrscher waren in Gestalt, Charakter, Lebensgewohnheiten immer schwächere Kopien ihrer Vorfahren. Die Natur selbst schien Carl II darauf hinzuweisen: in seinem bleichen, ausgelöschten Antlitz, dem vorgeschobenen Unterkiefer, den blonden Haaren und blauen Augen, der Melancholie.

---

[1] Früher in The Grove, Lord Ashburtons Landsitz, später im Besitz von The Honble. Louisa Ashburton in London. Inventarisiert 1694: Docum. inéditos, LXX, 440. Nur im Fach des Monströsen sieht man alles frühere überboten in der sechsjährigen Riesin Eugenia Martinez Vallejo (1680), einem weiblichen Falstaff, von Carreño auf Befehl des Königs nackt und in roter Gala gemalt (Prado 646 und Galerie des Infanten D. Sebastian).

sind die Züge des Ahnherrn Carl noch in schauerlicher Degeneration erkennbar. Sein nächstes Vorbild aber war der Vater; als er auch die Lust an der Jagd verlor, blieb noch bis zuletzt die Freude den Malern zuzusehn: dann ging er aus seinem trägen, leeren, brütenden Schweigen heraus, und wurde sogar witzig; hat er doch selbst gemalt und musiziert.

Wohl das beste unter seinen Bildnissen von der Hand Carreños ist das in Wien, im Palais an der Freiung, welches jener Graf Harrach im Jahre 1677 mitbrachte, der 1697, als die Testamentfrage brennend geworden war, zum zweiten Male nach Madrid kam. Eine Gestalt, die den Betrachter wider Willen, wie das Grauenhafte, festhält. Er hat sich aufnehmen lassen im Ordenskleid des goldnen Vließ, dem alten Prunk von Burgund; ganz eingetaucht steht er in das verschiedenartige Prachtrot des Mantels, des Vorhangs, der Decke. Die Krone liegt auf dem Löwentisch. Ein Spiegel zeigt die hintere Seite der Gestalt, durch die Tür öffnen sich andre Gemächer des Labyrinths seines Alcazar. Umringt von diesem Pomp, der für Leute ganz anderer Statur erfunden war, steht der welke Jüngling da, die schwere Stirn hat die rundlichen Formen der Kindheit behalten, trübe, hoffnungslos blicken die blauen Augen mit geröteten Rändern ins Leere; der Mund unförmlich, als wolle der Organismus aus den Fugen gehn. Der schwere goldgestickte Mantel scheint ihn niederzuziehen, die Krone, wenn er sie aufsetzte, den weichen Schädel einzudrücken, der leuchtende Purpur seine Augen zu schmerzen: er macht das blasse Antlitz noch fahler; die langen blonden Haare erinnern an Childerich III, mit dem Unterschied, daß sie falsch sind. —

Der Nachfolger Carreños war Claudio Coello[1]. Dieser letzte nationale Bildnismaler der Dynastie war von Stamm ein Portugiese, wie der erste, Sanchez Coello. Er starb aus Gram, nach der Ankunft Luca Giordanos. Man ist in einer Zeit angelangt, wo öfter „Letzte" begegnen, nicht bloß in fürstlichen Häusern.

Claudio Coello war Meister in der Farbe und in Lichtwirkungen verschiedener Art. Die heilige Konversation im Pradomuseum (Nr. 661) mit Sankt Ludwig, gilt als Frucht seiner Studien in den königlichen Schlössern. Hier ist nichts von Todesmattigkeit, Todesdunkel: sie ist, fast wie Rubens' Maria in der Rosenlaube, voll festlicher Bewegung, strahlendem Sonnenlicht, Azurblau und wonniger Dämmerung. Widerwärtige Formen der Entartung hat diese zu Ende gehende Malerei nicht durchgemacht. Sie starb mit Würde: dies bezeugt ein Werk Coellos, die letzte große Hervor-

[1] *Getauft 1642, gestorben 1693. Pintor del Rey 1683, Pintor de Cámara 1685.*

bringung der alten spanischen Schule, die auch im Escorial zu Grabe geht; in ihm leuchtet die Überlieferung, etwas vom Geist des Velazquez noch einmal auf. Der König hatte für eine in den niederländischen Religionskriegen profanierte und seit 1592 im Reliquienschatz aufbewahrte Hostie einen Retablo aus kostbaren Steinen über dem Altar der Sakristei gestiftet, ihm sollte das Gemälde als Vorhang dienen. Der Augenblick ist gewählt, wo der Prior de los Santos dem an der Spitze der Prozession seines Hofs vor ihm knienden Könige mit der Monstranz den Segen erteilt. – Wie das Gemälde der Meninas, ist auch das der „Sacra Forma" ein Augenblicksbild, bestehend aus lauter wohlgetroffenen Bildnissen; man hat deren fünfzig gezählt. Es gibt eine treue Perspektive desselben Raums für den es bestimmt war, wo wir es noch heute sehen, mit dem Blcik durch die offene Tür; die Personen ordnen sich, treten hintereinander zurück, wie dort; nur herrscht das eigentümliche Licht eines von zwanzig Kerzen erhellten Saales, in den zugleich durch Seitenfenster das Tageslicht einbricht, von reichen Priestergewändern zurückgestrahlt. Die strenge Gebundenheit, durch Kirchen- und Hofzeremoniell der Phantasie des Malers auferlegt, die Abwesenheit der ihm geläufigen Kompositionsformen (weshalb man ihn in dem Bilde kaum wiedererkennt), diese Selbstverleugnung hat ihm nicht geschadet. Drei Jahre hat er damit zugebracht. Die Wirkung ist wie in jenem Meisterwerk des Velazquez: es ist als sähe man durch ein Fernrohr der Zeiten.

Aber was für eine Zeit ist das, wo diese Perückenköpfe und Priester den Letzten der alten Dynastie umstanden? Ist dies das Volk, dessen große Kapitäne, tollkühne Conquistadoren, herrschgewaltige Kardinäle einst die Welt bedrohten? — Das Ansehen der Monarchie beider Welten noch vor achtzig Jahren, die nunmehrige Ohnmacht, das war ein jäher Fall, dessen gleichen sich in der neueren Geschichte nicht wiederholt. Einst der Schrecken Europas, „dessen bloßer Name schon siegreich stritt", war dieser Name nun zum Gespött geworden; damals als holländische Kriegsschiffe seine Silberflotte über den Ozean schützend geleiteten. Das Reich in dem die Sonne nicht unterging, eilte seinem Untergang entgegen.

An der Spitze des morschen Baus stand der Schatten, der hier im Gemälde Coellos kniet, dieser schwache Lebensfaden hielt allein noch die Reiche zusammen. Da kniet er noch heute an derselben Stelle, wie im Jahre 1684, sechzehn Jahre ehe er in das Pantheon seiner Ahnen hinabstieg. Auch bei Lebzeiten hat er sich hinunterbegeben wie sein Vater, angezogen von der Ver-

wesung, um sich die Gesellschaft anzusehn, die ihn bald in ihre Mitte aufnehmen sollte:

> Nun bin ich vor dem Tod den Toten gleich,
> Und fall' in Trümmer, wie das alte Reich.

„Am Ende des siebzehnten Jahrhunderts", sagt ein Geschichtsschreiber des neuern Spanien, „starb die spanische Poesie und Kunst aus, wie die spanische Kriegslust; das Schweigen des Grabes breitete sich über die sanglustige Nation: das alte vermoderte bis auf die Wurzel."

Im neunzehnten Jahrhundert ist dann ihre alte Malerei neu entdeckt worden und den bisher verehrten Italienern und Niederländern an die Seite gehoben, d. h. jene kleine Schar wirklich Großer, die ihm erst während des beginnenden Verfalls beschieden gewesen war sich zu erwecken. Und unter diesen imponierte dem Ausland am meisten der stolze Naturalist, an dem selbst die zweimalige Fahrt nach Rom und Italien ohne Schaden vorübergegangen war. Und es mag als bescheidenes Zeichen des Zaubers seiner Werke gelten, daß sie verleiten können, sich in Zustände und Persönlichkeiten solcher Jahrhunderte wie das geschilderte, zu verirren, diese noch einmal ans Tageslicht zu ziehen. Aber in den Werken der Kunst ist ein unvergängliches Licht festgebannt, wie ein Strahl schon erloschener Sonnen durch die Nacht des Weltraums in unser Auge dringt. Nur sie ist es, welche die Menschheit noch aufhält, diese Zeiten und Geschlechter dem endlichen Vergessen zu überlassen.

ERINNERUNGEN AN CARL JUSTI

VON PROFESSOR DR. MED. KARL JUSTI · MARBURG

Carl Justi wurde am 2. August 1832 in der ehrwürdigen hessischen Landgrafen- und Universitätsstadt Marburg geboren. Unter seinen 840 urkundlich nachweisbaren Ahnen — mehrere Linien lassen sich bis ins zwölfte Jahrhundert hinauf verfolgen — begegnen uns viele bekannte, zum Teil glänzende Namen von Geistlichen und Gelehrten, Rittern und Künstlern; eine zu Lukas Cranach führende Linie ist ihm in sechs Generationen mit Goethe gemeinsam. Ein gewichtiges geistiges Erbgut, durch althessische Familien angehäuft, sollte in Carl Justi eine höchste Blüte treiben, so daß der Historiker Georg v. Below ihn als den größten deutschen Gelehrten des neunzehnten Jahrhunderts zu bezeichnen sich für berechtigt hielt.

Seit mehreren Menschenaltern lehrten die Vorfahren an der Marburger Universität, auch der Großvater, Carl Wilhelm Justi, Professor der Theologie und Philosophie, Superintendent und Schulreferent des Oberfürstentums Hessen (der in seiner Selbstbiographie hervorhebt, daß in seinem Stammbaum alle Marburger Superintendenten von der Reformation bis auf ihn stehen); seine Kolleghefte über Ästhetik sind noch erhalten. Sein Lebenskreis reichte weit über die amtlichen Aufgaben des „Bischofs" und Professors hinaus. Zahlreiche Schriften über die Geschichte und Kunst Hessens geben davon Kenntnis. Sein „Leben der heiligen Elisabeth", 1797, ist die erste wissenschaftliche Darstellung der Heiligen, die in Marburg ihr Leben beschloß und deren Nachfahren auf dem hessischen Thron dem Marburger Gelehrten und Poeten Wohlwollen und Freundschaft schenkten. Die Beschäftigung mit der Kunst und die Ausübung des Zeichnens war ihm von seinem Oheim und Erzieher Engelschall überkommen, der als Professor der schönen Künste an der Universität Marburg wirkte und ein treffliches Buch über J. H. W. Tischbein veröffentlicht hat; Liebe zur Kunst und Freude am Zeichnen ist seitdem in der Familie erblich geblieben.

Carl verlebte die glücklichsten Jugendstunden im Hause dieses vielseitigen, rastlos tätigen, für alles Große und Gute begeisterten Großvaters Justi. Hier sah er sich von einer erhebenden Tradition umfangen: er fand sich inmitten von Kunstsammlungen, Ahnenbildern und einer 5000 Bände zählenden kostbaren Bibliothek. Der alte freundliche Herr erweckte in ihm „den Sinn für die Größe und das eigentümliche Wesen des Altertums; die Zeit des großen Aufschwunges der deutschen Poesie war ihm in der Erinnerung lebendig geblieben und er verweilte auf seinem Verkehr mit den damaligen Größen mit besonderem Behagen". Hier wurde auch die

edle Zeichenkunst gepflegt; sie schärfte ihm den Blick für die Schönheiten der mittelalterlichen Profanbauten Marburgs, des Landgrafenschlosses und der stolzen Kirchen. Seine kindliche Gestaltungskraft versuchte sich in der Rekonstruktion des „Kerners", des alten gotischen Elternhauses, wobei eine hohe Freitreppe das Hauptstück der Entwürfe war. Nach dem Beispiel des Großvaters führte der Enkel ein Tagebuch, in dem die Beschäftigung jeder Stunde jeden Tages durch die Jahrzehnte bis zu seinem Tode zu ersehen ist.

Neben der Veranlagung und dem Beispiel der Eltern mag das Aufwachsen in dem düsteren Kerner, in dem nächtlicher Weile Gespenster umgingen und schauerlich an die Türen pochten, zu dem ernsten grüblerischen Wesen der vier Kinder beigetragen haben. Der Vater war gutmütig und neigte zu Pedanterie; die Mutter führte die Zügel des Familienlebens. Sie und Carl standen sich besonders nahe: sie liebte ihn und er verehrte sie. Er hat ihre 134 langen, von erhabenen Dingen wie alltäglichen Kleinigkeiten mütterlicher Fürsorge erfüllten Briefe sorgfältig in Päckchen geordnet aufbewahrt.

1850 hielt er die Abiturientenrede mit einleitenden Worten, die in unseren Tagen gesprochen sein könnten: „Wenn wir die Demütigungen und Mißhandlungen überblicken, welche Deutschland seit dem Sinken der kaiserlichen Macht von den Ausländern erdulden mußte, und wenn wir dann staunend fragen, wie eine Nation sich so lange Zeit ungestraft höhnen und ihr Heiligstes von frechen Händen beschimpfen lassen konnte, wo anders kann uns dann die Erklärung zu dieser unglaublichen Stumpfheit übrigbleiben, als in der beklagenswerten Vergessenheit des eigenen Selbst und der eigenen Vergangenheit, einer Vergessenheit, welche stets auch Fühllosigkeit für gegenwärtiges politisches Elend und politische Knechtschaft in ihrem Gefolge hat. Als nun von Stufe zu Stufe fortschreitend die Schwächung und zuletzt der völlige Verlust alles und jedes Nationalgefühls jene schweren Gerichte über unser Volk hervorrief, bei denen es sich nicht mehr um einen Gau mehr oder weniger, sondern um Sein oder Nichtsein handelte, damals haben zuerst die Besten unseres Volkes die Erinnerung an die Väter geweckt und in der Rückkehr zu ihrem Geiste der Nation neuen Aufschwung und den alten stolzen Mut verliehen und die Freiheit verheißen."

Zum Studium der Theologie bezog er die Berliner Universität. Die Jahre dort waren nach einem 85 Seiten langen ergreifenden Rechenschaftsbericht des 22jährigen Kandidaten über sein bisheriges Leben erfüllt von Gewissensqualen und Zweifeln. In dieser Zeit hat er im vergeblichen Suchen nach Wahrheit den Grund zu seiner Belesenheit gelegt. Eine Reise nach Dresden und Wien brachte „dem Wanderer, der durch finstere Nacht irrend, endlich das Morgenrot erblickt", die beseeligende Berührung mit den hohen Werken der Kunst. Zwei Jahre nach dem Examen erhielt er das behördliche Ultimatum, sich um eine Pfarrgehilfenstelle zu bewerben. In der ablehnenden Antwort des aus den inneren Kämpfen gereift und gestählt hervorgegangenen Kandidaten stehen die Sätze: „Es scheint mir jetzt zur Pflicht geworden zu sein, bei dem mir durch Zureden befreundeter

Lehrer angeregten und durch Neigung, innere Entwicklung und mancherlei schon geschehene Aufopferungen befestigten Gedanken, mich dem akademischen Lehramt zu widmen, zu beharren. Ich weiß freilich, daß ich im Augenblick einen beschwerlichen, langen und unsicheren Weg einer bestimmten Tätigkeit vorziehe, und auch darum sende ich dies Schreiben nicht mit leichtem Herzen ab." Nach zwei weiteren Jahren kam eine zweite Anfrage; er hatte sich jedoch unwiederbringlich von der praktischen Theologie abgewendet und in philosophische Forschungen versenkt. 1859 wurde er Doktor der Philosophie und auf Grund der gleichen Arbeit „Über die ästhetischen Elemente in der platonischen Philosophie" im folgenden Jahre Privatdozent für Philosophie und Kunstgeschichte. Als er 1862 Winckelmann in den Bereich seiner Vorlesungen gezogen hatte, gesteht er seinem Freund Dreydorff, daß er von der Philosophie ganz auf Kunst, Literatur und Ästhetik komme und schreibt: „Im allgemeinen gebe ich wohl zu, daß es etwas Höheres ist, die letzten Probleme der Metaphysik, der Religion, des Menschen überhaupt aufzudecken und seine Gedanken darüber auszubilden; aber objektiv historisch betrachtet scheint mir die Vermehrung der zahlreichen Systeme, die doch zu keiner Übereinstimmung und zu keinen festen Ergebnissen führen zu wollen scheinen, so unnötig und zwecklos; wogegen die Wiederholung aus schon aufgestellten nicht meine Sache ist." Zwei Jahre wurden nun, im Anschluß an ein Kolleg im Sommer 1864 über Lessing, Winckelmann und Goethe, fast ausschließlich Winckelmann gewidmet, „sterilsten Nachforschungen über Gelehrten-, Hof-, Schul-, Kunst- und Kunstkennergeschichte des 18. Jahrhunderts, und es mußte tausenderlei aus tausend Ecken zusammengesucht werden" — schwere Jahre; denn nur wenige hatten Verständnis für dies stille Schaffen. Er stieß auf Intriguen und Anfeindungen, die Familie drängte auf sichtbare Erfolge und veranlaßte ihn, unter Hinweis auf vermeintlich verpaßte Berufungen, im Winter 1864/65 aus seiner Klause herauszutreten und an dem Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt Vorlesungen zu halten.

Justi hatte als Gymnasiast unter Vilmar, dem großen Pädagogen, Verfasser der „Deutschen Nationalliteratur", der ihn sein Träumerchen nannte, begonnen, seinen Stil auf der soliden, noch in seiner Doktorarbeit sichtbaren lateinischen Grundlage aufzubauen. Wiewohl ihm seine nicht für die Presse bestimmten Briefe formvollendet, druckreif aus der Feder flossen, so hat er doch an die Ausarbeitung seiner Abhandlungen und seiner Bücher ein ungewöhnliches Maß von Mühe gewendet. Unverdrossen hat er die Entwürfe abgeändert, vieles ausgestrichen und durch Besseres ersetzt, an den Sätzen, den einzelnen Wörtern gefeilt und ausgewechselt, die geliebten Vergleiche bis zur Vollendung ausgeklügelt, bis das Errungene in klarer, der Hand Jakob Grimms ähnelnder Schrift endgültig niedergelegt werden konnte. Später bildete er durch Verschachtelung der Buchstaben so schwer entzifferbare Wortbilder aus, daß diese Kurzschrift nur von eingearbeiteten Schriftsetzern gedruckt werden konnte. Aus der Fülle des Geschauten und Erlebten, der Tagebücher und losen Zettel kristallisierten im Lichte seines reifen Urteils und seiner Welterfahrung die Werke heraus, deren Lektüre, ganz abgesehen von der Größe des Gegenstandes, an

sich ein literarischer Genuß ist. An Gemälde erinnern die Naturschilderungen, wie die aus Portici: „Wie oft schweifte der Blick der Besucher des Museums durch die Fenster, bald hinauf zu dem in düsterem satten Violett und Blau sich auftürmenden Vesuv, der uns hier so unheimlich nahe ist, gleichsam auf den Hals rückt, bald in weite lichtblaue, amethystene Fernen, immer wieder jener Kurve von Küsten und Inseln folgend, nach deren Bekanntschaft uns alle anderen Horizonte wie enge Gefängnisse vorkommen . . . Das eine ist der Blick von der Loggia über dem Orangerieparterre, das andere vom Altan der Südseite, wo die Pinien und Cypressen des Parks mit ihren dunkeln kompakten Massen die schimmernde Wasserfläche und die lichten Fernen wundersam durchschneiden." Daneben eine Lebensweisheit: „Nichts ist wirksamer für den Erfolg eines Gelehrten — vorausgesetzt daß er etwas vorzubringen hat — als Aplomb in seiner Haltung, Großartigkeit im Abfertigen: man vertraut dem, der sich vertraut. Die meisten vermögen das Gute und Neue nicht zu erkennen, wenn ihnen nicht zuerst das Vorurteil beigebracht wird, daß sie etwas erhalten werden, gegen welches das Alte eitel Plunder ist. Daher der Gebrauch bei Schriftstellern, die ihre Nische erklettern wollen, die Vorgänger in Masse abzuschlachten. Nicht jeder darf es nachmachen, viele schneiden sich mit dieser Klinge durch die Hand; nur der Originalkopf darf auch hier des guten zu viel tun. So verfuhr Bacon mit der alten Philosophie, Luther mit der Theologie des Mittelalters und Lessing mit dem französischen Drama."

Diesen Proben aus Winckelmann (1866) sei ein Absatz aus dem Michelangelo des 78jährigen angefügt: „Auch der Größte bleibt Mensch, ein endliches, abhängiges Wesen. Wir verehren in der Kunst die Blüte der Kultur, die feinste geistigsinnliche Verkörperung der Ideale und Aspirationen einer Nation und großen Zeit, besonders der religiösen Vorstellungen, die in Malerei und Musik oft den Glauben überleben. Aber diese Ideen und Stoffe schafft der Künstler nicht, er empfängt sie aus Überlieferung und Umgebung. Wollte er sich nur auf sich selbst stellen und, nach der Lehre des Sophisten von Abdera, sich zum Maß der Dinge machen, er würde der Beschränktheit seiner Natur verfallen; seine Kunst würde ein Spielball leerer Zufälle. Wie sollte er, der oft nicht einmal in der Lage ist sich die Bildung seiner Zeit anzueignen, aus sich selbst jene hohe Mission erfüllen? Wie sollte er, durch seine Beschäftigung auf Pflege der Phantasie und Technik angewiesen, von inpulsivem Temperament, selbst die Willenskraft für jene hohen Pläne in sich finden! Auch für einen Michelangelo war verhängnisvoll ein Zuviel von Freiheit, das ihm sein beispielloses Ansehen verschaffte. Man stelle sich ihn vor als seinen eigenen Herrn: er würde mit allen hochfliegenden Inspirationen, Tiefe des Wissens, Macht des Könnens vielleicht sein Leben in Entwürfen verzehrt und der Welt ein Chaos fragmentarischer Skizzen hinterlassen haben. Diese Wahnvorstellung der Künstlersouveränität, und die von der Gleichgültigkeit des Inhalts, sind das Verhängnis der neueren Kunst."

In der aufgeregten Zeit der Einverleibung Kurhessens in Preußen wurde die Reinschrift des ersten Winckelmannbandes fertig. Der junge unbekannte Schriftsteller, der froh war, sein Buch gedruckt zu sehen, wurde

ein berühmter Mann: er füllte im Lauf der nächsten Jahre zwei ansehnliche Bände mit Gelehrtenbriefen und Besprechungen deutscher, englischer, französischer, italienischer und russischer Zeitungen und Zeitschriften. Wenn er hoffte, daß nach 7 Jahren seines Privatdozententums nunmehr der Vorschlag der Fakultät und des Senats auf seine Anstellung als Extraordinarius verwirklicht werde, so hatte er sich schmählich getäuscht. Zwei Kollegen hatten alle Hebel in Bewegung gesetzt, um durch formelle Schikanen gegen den Antrag, durch Hinschleppungen, ja Drohungen den Abgang irgendeines derartigen Schriftstücks an die Kasseler Regierung zu verhindern. Der Mann, dem die Universitätsangelegenheiten während des Interregnums in die Hände gefallen waren, hatte bestimmt erklärt, ohne ihn jemals gesehen oder gehört zu haben, vermutlich auf eine Denunziation hin, daß er ihn nie anstellen werde.

Indessen war der Orientalist, Justus Olshausen, vortragender Rat im preußischen Kultusministerium, durch die ausgezeichneten Arbeiten des jüngeren Bruders, Ferdinand Justi, auf diesen Fachgenossen aufmerksam geworden, der ein Extraordinariat in Marburg für vergleichende Grammatik und germanische Philologie bekleidete. An diesen weitschauenden Mann wandte sich Carl, auf Anraten des Professor Jahn in Bonn, mit einem Gesuch um Urlaub und eine Beihilfe für eine italienische Studienreise. Die Antwort vom 2. Februar 1867 aus Berlin übertraf alle Erwartungen. Olshausen schrieb: „Mein Streben ist darauf gerichtet, Ihnen vor allen Dingen erst eine Professur und damit eine feste Position zu verschaffen. Hoffentlich ist dies Bestreben nicht ohne Erfolg, da man Ihnen hier durchaus wohl will. Ihr Buch hat einen sehr guten Eindruck gemacht." Der vortragende Rat hält es jedoch für richtiger, die Anstellung abzuwarten und dann dem Reiseprojekt näher zu treten. Am 15. Februar wird die Ernennung zum Extraordinarius vollzogen, und am 19. März der Antritt des Urlaubs mit Vorauszahlung des Gehalts und einer Reisebeihilfe genehmigt. Die Schreiben Olshausens, in denen er sich auch nach dem Bruder Ferdinand erkundigt, sind aufbewahrt mit der Bemerkung: „Diese fünf Briefe des Geheimrats Olshausen betreffen die für meine Winckelmann-Biographie entscheidende Anstellung als Professor der Archäologie und Kunstgeschichte in Marburg, sowie den zweijährigen Urlaub für die italienische Reise. At Melibae, Deus nobis haec otia fecit." Am Sonntag den 24. März 1867, in einer Vollmondnacht, fuhr der beglückte Carl in der Postkutsche über den Brenner in das Land seiner Sehnsucht.

Am 9. Januar 1869 erhielten die beiden Brüder die Bestallung zum Ordinarius in Marburg, Carl für Archäologie und Kunstgeschichte, Ferdinand für vergleichende Grammatik und germanische Philologie. Zwei Jahre später kam Carl als Professor der Philosophie nach Kiel, wo er in seiner Wohnung an dem Meer, in der Düsternbrooker Allee, den zweiten Teil des Winckelmann vollendete. 1872 wurde er Professor für neuere Kunstgeschichte in Bonn. Diese schöne Stadt wurde seine zweite Heimat, besonders seitdem nach dem Tod der Mutter seine Schwester Friedericke 1887 zu ihm gezogen war; in dem gemütlichen Hause in der Thomastraße waren ihm noch fünfundzwanzig glückliche und tätige Jahre vergönnt.

Rufe nach Wien und nach Leipzig vermochten ihn nicht, Bonn untreu zu werden. Hier entstanden seine Werke über Velazquez, Murillo, Michelangelo und zahlreiche kleinere Abhandlungen. Seinen letzten, den 80. Geburtstag verlebte er, körperlich rüstig und geistig unverändert regsam, in seiner Vaterstadt bei der 5 Jahre vorher verwitweten Schwägerin Helene Justi. Tagelang erfreute er sich an dem vom Verfasser dieser Zeilen eingerichteten Familienarchiv. Am 12. Dezember 1912 schloß er für immer seine Augen; er wurde in der heimatlichen Erde bestattet.

Justi war hochgewachsen, eine Abstand gebietende Erscheinung, mit bedeutendem ebenmäßigen Antlitz, ernsten grauen Forscheraugen und einem aufs feinste ziselierten Schädel. Seine Bescheidenheit war ergänzt von innerem Stolz; die zahlreichen Ehrungen, die ihm von allen Seiten zuteil wurden, wußte er zu schätzen. Eine echte Freude bereitete ihm der Orden pour le mérite und der Ehrenbürgerbrief der Stadt Bonn. Als zum 70. Geburtstag ein schöner spanischer Orden eintraf, meinte er nach dem Abendessen: „Wenn du ihn genügend betrachtet hast, gib mir ihn, ich muß ihn doch auch mal ansehen!" Seinen Verkehr schränkte er auf wenige Auserlesene ein; er hatte Freunde auch unter den Naturforschern und Medizinern. Sie schätzten seine geistreiche Unterhaltung und er ließ sich von ihnen über Fachfragen, auf die er bei seinen Studien gestoßen war, unterrichten. Besonders schätzte er den Verfasser der „Psychischen Grenzzustände", Pelmann, und den Professor Fuchs, von dem er den Ausspruch wiedergab: „Der Mensch ist wie ein modernes Haus: der Bauplan ist gut, aber das Material schlecht, es hält meist nur 60 Jahre." Seine Zurückgezogenheit beruhte zum Teil auf der Kostbarkeit seiner Zeit. Wenn einer der Neffen zu Besuch kam, sagte er lächelnd: „jetzt haben wir einige Wochen Schonzeit", — nämlich in gesellschaftlichen Verpflichtungen. Er konnte bestrickend liebenswürdig, aber auch kalt abweisend sein; für die Frauen hatte er eine ritterliche Verehrung. Jungen Leuten sagte er: die beste Erziehung ist die Unterhaltung mit einer fein gebildeten Dame. Er war gerecht, streng gegen sich und andere; die Worte, die er über seinen Großvater niedergeschrieben hat, sind auf ihn gemünzt: „Unabhängigkeit der Gesinnung, Geradheit seiner Rede, in derben deutschen Worten ausgesprochene Urteile über alle Trägheit, Unfähigkeit und Anmaßung, alle Heuchelei, Roheit und Laszivität, und hier machte er auch bei den Hochgestellten keine Ausnahme."

Ehrlich gemeinte Einwendungen gegen seine Arbeiten nahm er dankbar an, Professor Jahn tadelte die vielen Fremdwörter im Winckelmann; in der 2. Auflage hat er die entbehrlichen ausgemerzt. Ebert in Leipzig wies auf Wortwiederholungen hin, er beseitigte sie. Der liebenswürdige Dreydorff nahm Anstoß an den zahlreichen Zitaten aus der Weltliteratur: „der Himmel verzeihe Dir Dein Sanskrit — gleich vorne vis-à-vis von Stendal; denn ich stehe davor, wie die Kuh vor dem Scheunentor". Der Spruch wurde durch einen französischen ersetzt. Als aber ein Kritiker verfehlte Ausstellungen machte, nennt er ihn in der Vorrede zur 2. Auflage einen armen Tropf und in einer Bleistiftnotiz einen dreisten Burschen.

Seit einer Jugendenttäuschung, als er in einem Turnverein Anschluß

an die Allgemeinheit suchend nur Philisterei und Roheit vorfand, hielt er sich zurück; er fuhr erster Klasse, um für sich zu sein. Hierin stand er im bewußten Gegensatz zu seinem Bruder Ferdinand, der von jeher die Gleichheit aller ehrlich arbeitenden Berufe und Stände empfand; er ging Sonntags regelmäßig aufs Land, zeichnete und malte in den Dörfern Kirchen, Balkenhäuser und bäuerliche Trachten. Carl bat oft seinen Bruder um Federzeichnungen für seine Bücher und Aufsätze; als eine sehr schwierige Zeichnung sich verzögerte, schrieb er ärgerlich: „vermutlich bist Du mit einem alten Haus beschäftigt, das Dir wichtiger ist, als die Zeichnung für Deinen Bruder". Carl, der des Bruders Gelehrsamkeit höher einschätzte als seine eigene, konnte es nicht vergessen, daß Ferdinand durch sein Haften an der Vaterstadt den glänzenden Anlauf zu einer hochzielenden Laufbahn jäh abgebrochen hatte. In der lebhaften Korrespondenz beansprucht Carl, dem es auf die Richtigkeit jeder kleinen Bemerkung, ja eines einzelnen Wortes ankam, das Wissen und die Hilfsbereitschaft des Bruders in allen Zweifeln künstlerischer, geschichtlicher, sprachlicher und technischer Natur, die in ausführlichen z. T. mit Skizzen ausgestatteten gelehrten Abhandlungen beantwortet werden. Dahin gehört die ethymologische Erörterung über den Namen Velazquez im vorliegenden Bande.

Carl Justi war für sich anspruchslos. Ich hatte einmal die von der Tante bestaunte Kühnheit, in sein Arbeitszimmer einzutreten. Da saß der Oheim inmitten von zahllosen, auf Stühlen und dem Fußboden ausgebreiteten Notizbüchern und Blättern, auf den Knien einen uralten Pappdeckel, der Schreibtisch war leer. Der Morgen, um 6 Uhr beginnend, war, nach einer Tasse selbstgebrauten Tees, der Schriftstellerei gewidmet; er verurteilte das Arbeiten in der Nacht. Nach dem von der schwesterlichen Meisterhand zubereiteten Mittagsmahl herrschte lautlose Stille im Haus, denn nun ruhte der alte Herr. Nach dem Kaffee kam der Spaziergang, mit Vorliebe am Rhein, wobei der Verfasser dieser Zeilen in seinen beiden Bonner Jahren von naturwissenschaftlichen und ärztlichen Dingen erzählen mußte. Es war immer wieder erstaunlich, wie sehr sich der Oheim für alles interessierte, ganz gleich, ob es die Entwicklungsgeschichte der Malariaerreger, die verschiedenen Formen der Diphtherie oder Operationsschilderungen waren. Als ich ihm unter dem Sternenhimmel von den nach Tausenden und Millionen von Lichtjahren gemessenen Entfernungen der Fixsterne plauderte und mit der Bemerkung schloß, wie klein der Mensch im Vergleich zu diesen phantastischen Zahlen sei, da blieb er stehen und sagte: „und wie groß ist sein Geist, daß er diese unendlichen Weiten umfaßt!" Ein häufiger Gegenstand dieser unvergeßlichen Unterhaltungen war die Vererbung, über deren Mechanismus ich ihm als fleißiger Schüler Weismanns das neueste vortragen konnte, anfangend von den wundervollen Kernteilungsfiguren bei der Zellvermehrung und deren Gegenstück, der Kernverschmelzung bei der Vereinigung der elterlichen Keimzellen, von den dabei möglichen Variationen und Mutationen, vom latenten Atavismus und der Unsterblichkeit in naturwissenschaftlichem Sinne, nämlich der Übertragung des Keimplasmas von Generation zu Generation. Der Oheim hatte selbst viel über diese für die Erklärung des Genies wichtigen

Vorgänge gelesen und nachgedacht. Als Niederschlag dieser Gespräche erscheint ein Nebensatz im „Michelangelo" (S. 393): „wie nach der neueren Theorie der Mutation der Hergang auch bei der Entwicklung der organischen Naturformen gewesen sein soll". Nach dem Abendbrot las der Oheim vor, etwa aus Hebels Rheinischem Hausfreund und aus E. T. A. Hoffmann, erzählte Märchen vom Sindbad, rezitierte Gedichte von Dingelstedt. Dies alles geschah in vollendeter Form. Als der Justitiar im Majorat dem Gespenst zugerufen hatte: Daniel, Daniel, was treibst du hier zu mitternächtlicher Stunde!, da ergriff den Neffen beim Heimweg durch die finstere Thomastraße das Gruseln; und wie der Friedrich Mergel in der Judenbuche durch den Schnee der Weihnachtsnacht den heimatlichen Dorfe zuwankt, da stahlen sich Tränen der Rührung in die Augen der beiden Zuhörer. Eins seiner Glanzstücke war der Schelm von Bergen; in dem Augenblick, da der Graf das Schwert zieht, sprang der Oheim vom Stuhl auf, seine Schwester zuckte erschreckt zusammen und versparte ihm nicht einen gelinden Vorwurf über seine ungestüme Art. Er erheiterte seinen Sinn an feinem Humor und badete seine Seele in der Musik der klassischen Meister.

Ein Charakterzug war die Pietät, die er an den Engländern hoch schätzte. Sie veranlaßte ihn, gegen die sinnlose Zerstörung ehrwürdiger Bauten, gegen die Abholzung von Alleebäumen einzuschreiten, wobei er eine sehr scharfe Feder führte. 1880 rettete er durch eine Eingabe bei dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm das Renaissance-Uhrhäuschen an der Pfarrkirche zu Marburg, das fanatische „Gotiker" abzureißen beschlossen hatten. In seiner Sammelmappe: „Marburgensia" ist ein meisterhaftes Aquarell von der Hand des Bruders Ferdinand aufbewahrt, das dem Kronprinzen vorgelegen hatte, samt dem vielfach überarbeiteten Entwurf zu der Eingabe und die köstliche Antwort der Kaiserlichen Hoheit an den Wahnwitz der Attentäter. Seine Pietät hatte auch die Aufgabe, sich mit der Annexion seiner alten Heimat durch Preußen auseinanderzusetzen. Dies tut er in der Vorrede zu Winckelmann: „In diesen Monaten ist uns Hessen unser altes Haus über dem Kopf zusammengebrochen; und wenn wir dieses Haus sonst laut und oftmals eng, modrig, baufällig gescholten haben: jetzt, wo wir uns in das neue, geräumige, zweckmäßig eingerichtete eingewöhnen sollen, brauchen wir uns zu schämen, die Schwachheit einzugestehen, daß wir zuweilen mit elegischen Regungen an jenen gotischen Stammsitz zurückdenken? Lacht uns nicht aus, ihr Kinder der neuen Zeit, wir und unsere Väter haben gar lange darin gewohnt, wir wissen selbst nicht, wie lange. Seine Giebel streckten sich schon in den deutschen Himmel, als die Balken zu dem großen Palast noch bescheidenes Buschwerk waren. Und an seinen Wänden hingen so edle Ahnenbilder, so stattliche Trophäen! … Allein das alles ist gewesen —

wiped wholly out,
Like some ill scholar's scrawl from Heart and slate —

wir wissen es: wir begreifen es; es mußte so sein: Resignation ist unser Wort: das alles ist vergangen und begraben, ohne Sang und Klang, selbst

ohne Schwertesklang: selbst ohne ein vernehmliches Grollen des alten Hessenlöwen. ... Nur unser graues Landgrafenschloß thront noch über „Philipps alter Stadt"; nur die Berge ragen noch ringsum im Kreise, wie huldigende Vasallen."

Justis amtlicher Beruf war die akademische Lehrtätigkeit; er hat sich nie etwas aus ihr gemacht, — er fühlte sich als freier Schriftsteller, für den es, wie er bedauernd hinzufügt, „in dem Deutschland von heute (1902) keine andere Lebensform gibt, als die Einstellung in einen akademischen Stall, wo er dann nur einem anderen Wiederkäuer den Platz wegnimmt". 1866 sagt der 34jährige über die Empfindungen des Autors: „Wenn man sich an einem Gegenstand stumpf gearbeitet und korrigiert hat, und nun das Resultat gedruckt vor sich sieht, so verliert man für geraume Zeit (wenigstens mir geht es so) jede Urteilsfähigkeit in Betreff desselben; man schwankt zwischen Extremen, hält unter dem Einfluß divergierender Stimmen bald das Richtige für verfehlt, bald das Verfehlte für schön, und rettet sich endlich aus diesem unbehaglichen Zustand, indem man das Werk sich ganz aus dem Sinn schlägt und seine Blicke nach dem Neuen und Werdenden richtet." Der 70jährige war sich seiner Lebensleistung voll bewußt. Wie einst sein Großvater, ließ er sich besonders gut ausgestattete Handexemplare herstellen. Es war ihm ein schmerzhafter Stich, als ein Fachmann, Dr. Herzog, der Herausgeber der Montags-Revue in Wien, auf den herzlich schlechten, mit sehr alten Lettern vollbrachten Druck des Winckelmann aufmerksam machte, auf diesen unpassenden Rahmen für ein kostbares Gemälde. Viel schwerer aber wog ihm die Frage nach der Lebensdauer seiner Bücher. Er ließ die Papierproben in der technischen Reichsanstalt auf ihre Echtheit, auf die Abwesenheit von Holzgewebe untersuchen. Schließlich erhielt er eine Tinktur für eignen Gebrauch, die auf das Papier aufgetragen, bei Holzgehalt eine Rotfärbung ergab. Ich entsinne mich seines maßlosen Zornes, als auf dem angeblich holzfreien Papier seines prächtigen Handexemplars eine positive Reaktion erfolgte. Der übel angegangene Verleger konnte ihm aber die Auskunft geben, daß ein Farbstoff, durch den die Papiermasse einen leichten gelblichen Ton erhalten sollte, die Reaktion ausgelöst hatte.

Für Justi sind die großen Männer, nicht die Zeitströmungen, die Träger der Geschichte wie der Kunst. Den Begriff der Entwicklung, aus der Naturgeschichte auf die Lebenserscheinungen der Völker übertragen, weist er von sich: „... man kann es für keine besondere Erleuchtung halten, für Dinge, die in den hellen Regionen des Bewußtseins und absichtsvollen Handelns geschaffen werden, in Analogien mit vegetativen Vorgängen der organischen Natur den Schlüssel zu finden ... das Wort „Entwicklung" hat soviel gedient, daß man es nun für Künste, Staaten und Wissenschaften emeritieren und Disziplinen wie der Embryologie überlassen darf, wo es zu Hause ist ..." Diese Anschauung, schon in dem Abiturienten lebendig, hat er in seinem Lebenswerk niedergelegt.

Als ihm seine Schwägerin Helene 1872 nach Kiel den guten Rat schickte, sein Junggesellentum aufzugeben, wehrte er dies mit seinem fortgeschrittenen Alter ab, in dem er die Erwiderung einer Zuneigung nicht mehr

erhoffen dürfe. Er hatte zu Gunsten seiner ungestörten Forscherarbeit auf die Erprobung der Kontinuität des Keimplasmas verzichtet. Seine Unsterblichkeit gründete er auf ein geistiges Fundament: auf seine Werke, die mit den Namen der in ihnen gefeierten Unsterblichen für immer verknüpft sind.

CARL JUSTI

VON WILHELM WAEZOLDT

Ludwig Justi pflegt den Besuchern seiner Bibliothek mit berechtigtem Stolz einige Reihen gesondert aufgestellter, schön gebundener Bücher zu zeigen. Sie alle sind von Mitgliedern der Familie Justi geschrieben. Liebe zu Büchern, Wissen um Bücher, Produktion von Büchern sind Erbgüter dieses alten Gelehrtengeschlechtes, aus dem die deutschen Fakultäten so viele gute Köpfe sich geholt haben. Unter Bücherschätzen ist auch Carl Justi aufgewachsen. Die kostbare Bibliothek des Großvaters stillte nicht nur den Lesehunger des Jungen, sie machte ihn auch zum frühen Liebhaber des schönen Buches. Er blieb es bis ins Alter hinein. „Er erzählte mir einmal", berichtet der Neffe, „daß er jetzt den Horaz in einer entzückenden Ausgabe des 18. Jahrhunderts läse, aber seine philologischen Kollegen dürften das nicht wissen, da der Text so schlecht sei."

Von seinem Verhältnis zum Buch aus läßt sich Justis Gelehrteneigenart und Forschungsweise am leichtesten begreifen. Lesen und Schreiben zog er dem Hören und Reden vor. Der Schreibtisch, an dem in langer, zäher Arbeit die Bände seiner Meisterwerke entstanden, war ihm lieber als Kanzel und Katheder.

Es bleibt ein Ruhmesblatt in der Geschichte der deutschen Universitäten des 19. Jahrhunderts, bei ihrer Berufungspolitik das Pädagogische nicht überschätzt zu haben. Justi hatte sich allerlei Methoden ausgedacht, um die Studenten abzuschrecken; aber man verschwor sich, um ihn zu Übungen zu bewegen. Seine Vorlesungs- und Seminartätigkeit hat Justi, wohl auch deshalb, weil er kein anziehender Redner war, als einen Galeerendienst betrachtet, von dem er so rasch wie möglich in die gedankenreiche Einsamkeit seines Junggesellenzimmers flüchtete. Hier stapelte er, ein unersättlicher Leser, die Berge des Wissens auf, hier bildete er, ein unermüdlich Schreibender, seinen klassischen Prosastil aus.

Durch Jahrzehnte hindurch hat Justi auf Blättern, die je einen Monat umfassen, in seiner winzigen Schrift über jede Stunde des Tages Rechenschaft abgelegt. Um sechs Uhr früh gewöhnlich beginnt der Stundennachweis mit den Notizen über die gewohnte Morgenlektüre. Die klassische Weltliteratur, Philosophie, Dichtung, von der Antike bis zu Schopenhauer, zieht vorüber. In diesen Stunden pflückte Justi in den Gärten der großen Literatur ganze Sträuße von Zitaten, deren meisterliche Verwendung zu seinen charakteristischen literarischen Gepflogenheiten gehörte. Wie Burckhardts Bücher sind auch die Justis bei Sonne entstanden: Kinder der stillen Vormittage. Dann verzeichnen die Tageblätter mit der gleichen ernsten

Ordnungsliebe empfangene und abgestattete Besuche, Spaziergänge, Theaterfreuden, Briefe und tägliche Mahlzeiten. Ohne seine gigantische Bücherkunde wäre Justi nie der große Deuter und Erklärer geworden. Wie sicher haben ihn z. B. Bibel-, Vergil- und Dantekunde auf den verschlungenen Pfaden der Deutung der Gestalten der Sixtinischen Decke geleitet! Mit Kunstgeschichte im engeren Sinne waren die Pforten der Ideenwelt Michelangelos nicht zu sprengen, hier liehen Theologie und Philosophie, die Schutzpatrone seiner akademischen Jugend, dem Historiographen ihren Beistand.

Im Justischen Familienhause lebte noch als Bildungsbedürfnis und Lebensanschauung, als Bücher- und Bilderbesitz die Zeit des großen Aufschwungs unserer nationalen Poesie nach. Der Geist jener Periode, wo, wie Carl Justi als Student es formulierte, „ein großes Volk seine übrigen wichtigen Aufgaben ganz vergessen zu haben schien, um nur der Dichtung zu leben." Der Großvater Karl Wilhelm Justi trug unverkennbar das geistige Gepräge der Generation der Gleim und Jacobi, der Bürger und Wieland, Matthison und Hölty, der Novalis und Herder. Er las mit den Enkelkindern die Werke Alfieris und Goldonis. Seine schwungvollen Übersetzungen aus dem Hebräischen führten den Enkel in die heroische Poesie des Alten Testamentes ein. Ihm widmete Justi als Zeichen steter Dankbarkeit den ersten seiner Michelangelo-Bände, der die tiefsinnigen Deutungen der Prophetenfiguren brachte. Der Großvater hatte im Rahmen seiner zahlreichen Studien zur Geschichte Hessens auch die Kunstdenkmäler Marburgs, die Epitaphien und den Schrein der heiligen Elisabeth in der Elisabethkirche behandelt. Sein Onkel war der Professor der schönen Künste Engelschall, der in Marburg eine ähnliche Rolle als Kunstforscher und Zeichenlehrer gespielt hat, wie Fiorillo in Göttingen. Eine gute Tischbein-Monographie dankt die Kunstgeschichte ihm. Lesend und exzerpierend, zeichnend und sammelnd erwarb der junge Justi sich, schon vor der Universitätszeit, eine wesentlich literarisch-ästhetische Bildung, die ihrer Art nach noch die Bildung der Goethezeit war.

Zwischen Familientradition und eigenen, noch unklaren Instinkten des rechten Wegs unbewußt, ist der junge Justi zuerst die theologische Straße bis zum bitteren Ende der Examina und Probepredigten gegangen. Nicht ohne schwere innere Kämpfe, aber auch nicht ohne Nutzen für die spätere Arbeit auf eigenstem Felde. Aus den Lebensgeschichten der großen Kunsthistoriker ist man versucht, die Lehre zu ziehen, daß als Vorbereitung für den Kunstgeschichtsschreiber im Grunde jedes ernsthafte Studium gut ist, nur nicht das der Kunstgeschichte! „Hätte ich" — schreibt Justi in seiner Selbstbiographie 1902 — „statt im Jahre 1850 1860 die Universität bezogen, so würde ich mich schon als Achtzehnjähriger dem Studium der Kunst zugewendet haben. Hierzu war ich damals vorbereitet wie wenige. Ich hatte mit Erfolg Zeichnen und Malen gelernt, mein Lehrer hatte sogar den Eltern 1846 den Rat gegeben, mich Maler werden zu lassen. Besonders hatten mich die mittelalterlichen Denkmäler Marburgs zu einem begeisterten Verehrer der Gotik gemacht, und ich hatte mich durch Reisen, Aufnahmen von Kirchen mit ihren Systemen vertraut gemacht.

Ich war fast täglich im Berliner Museum (1851) und hatte monatelang in Dresden, Wien, später München die Galerien studiert.“

In dem Bericht über seinen Studiengang, den Justi 1854 für das theologische Examen verfaßt hat, spiegelt sich der sein Gewissen noch bedrängende Pendelschlag der Jugendinteressen zwischen Geist und Sinnen, Theologie und Kunst ergreifend wider. „Die Kunst öffnet die Organe für das Gute und Große im Menschen, sie berührt mit sanfter Gewalt die dem Höheren zugekehrte Seite in unserem Innern und überzeugt uns, daß auf dem Grunde unserer Natur die Liebe zu dem Idealen liegt. Wenn ich an jene Augenblicke zurückdenke, so komme ich mir vor wie ein Wanderer, der die Nacht hindurch im Nebel und düsteren Gründen herumgeirrt ist, wenn endlich gegen Morgen die Wolken verschwinden und sein Blick an der reinsten Morgenröte sich erquickt.“

Diese reine Luft eines hohen Ethos, eines adeligen Sichabkehrens vom Gemeinen, einer von jeder pastörlichen Frömmelei freien Frommheit der Gesinnung weht durch alle Werke Justis. Seine Ästhetik senkt ihre Wurzeln tief in christliche und platonische Ethik hinein. Auf das Studium Platos war Justi durch Zellers Berliner Vorlesungen über griechische Philosophie hingewiesen worden. Was Justi den Platonischen Dialogen dankte, war zunächst das Bewußtsein von der inneren Freiheit des philosophisch gearteten Menschen.

Mit einem „Historisch-philosophischen Versuch über die ästhetischen Elemente in der platonischen Philosophie“ erwarb Justi 1859 in Marburg Doktorhut und Venia legendi. In diesem Büchlein steckt schon der ganze Justi. Die Fragestellung ist durchaus originell. Denn nicht das, was Plato über das Schöne und die Kunst geäußert hat, bildet das Thema, sondern die künstlerische Individualität, die Plato zur Spekulation mitbrachte und die sich in der Form seiner Schriften und in den Eigenheiten seiner Lehren unverkennbar auswirkte. So ist Plato, dieser Beste der Hellenen, wie Justi ihn nennt, der erste Künstler, den er analysiert hat. Die Beschäftigung mit den ästhetischen Grundzügen des Platonischen Denkens hat Justi an einem geistigen Wendepunkt seines Lebens die entscheidende Schwungkraft und Schwungrichtung auf das Künstlerische gegeben. Platos Gestalt begriff er als den Genius, der sich in der philosophischen Sphäre betätigte — gleich dem Dichter im Bereich des Epischen — „mit dem lebhaften realistischen Sinn für das Einzelne und dem königlichen Blick über das Ganze“. Gerade diese beiden Eigenschaften haben Justi zu einem großen Historiographen gemacht. Die harmonische Totalität der Platonischen Schriften zu erreichen, die Totalität der Ansichten des Seienden, der Elemente geistigen Lebens und der Formen der Mitteilung, das blieb der Polarstern, nach dem Justi sein Lebensschiff gesteuert hat. Im tiefen Vertrautsein schließlich mit der „Besonnenheit des künstlerischen Schaffens, der die griechischen Kunstwerke ihre Entstehung verdanken“, empfing Justi die für ihn maßgebend bleibende Prägung seiner ästhetischen Ideale. Plato hat ihn zu Winckelmann geführt. Von dem Griechen, „der zuerst das Schöne in den Bereich des philosophischen Nachdenkens zog“, kam Justi zur Geschichte des Deutschen, der zuerst die Manifestation des

Schönheitsbegriffes in den Werken der antiken Völker auf Grund der Denkmäler wissenschaftlich an den Tag gebracht hatte. Die Entdeckung der griechischen Kunst war Winckelmanns Tat, die Entdeckung Winckelmanns ist Justis Tat.

Der erste Band des Winckelmann-Werkes verschaffte seinem Verfasser ein philosophisches Extraordinariat in Marburg. Die Farben für das Hintergrundgemälde des zweiten Bandes: „Winckelmann in Rom", wollte Justi in Italien finden. So ging er als Fünfunddreißigjähriger auf die Reise, während welcher ihn die Ernennung zum Ordinarius der Philosophie in Marburg (1869) erreichte. Italien gab Justi mehr als das archivalische, kultur- und kunstgeschichtliche Material, das zu suchen er auszog; es ließ ihn sich selber finden. In zwei italienischen Jahren wird aus Justi, nicht ohne leidvolle Krisen, eine große Figur der Kunstwissenschaft.

Unfrei in mancher Hinsicht, bedrückt von kleinstädtischen und kleinakademischen Verhältnissen, unter der ständigen Last, zu einer Lehrtätigkeit verpflichtet zu sein, „wo ich das, was von mir verlangt wird, nicht erfüllen kann und will, und wo das, was ich leisten kann und möchte, nicht verlangt wird", kam Justi in den Süden. Innerlich frei geworden, über seine Straße klar, kehrte er zurück. Er war im stillen schon von Theologie und Philosophie — dem „Hegelschen Guano und anderem Teufelsdreck" — zur Kunstgeschichte übergegangen, zu der er sich erst 1872, mit der Berufung auf Anton Springers Lehrstuhl in Bonn, auch äußerlich bekennen durfte. —

Justi ist in den beiden italienischen Jahren glücklich gewesen, soweit es ihm gegeben war, glücklich zu sein. Er war kein leichter Mensch. Etwas Dumpfes, Schatten- und Traumhaftes, ein „gelinder Aschenton" liegt über seinem Wesen. In der Sprache der mittelalterlichen Temperamentslehre war Justi ein Melancholiker. Er erzählt, wie er schon als Student zeitweise in die „schwarzgallige Stimmung" verfiel. In einer ergreifenden Selbstcharakteristik beschreibt er, wie die Dinge ihm unbestimmt scheinen und alles von ihm abgleitet „wie die Regentropfen vom Regenmantel". So genießt er auch im Anschauen der Natur, Kunst und Vergangenheit nur ein gedämpftes Glück, „ein feiner, grauer Spinnwebenschleier, ein zarter aschfarbiger Ton — gemischt aus Melancholie, Ebbe der Lebensgeister, Zehren von Erinnerungen, Erwartungen, Ideen — liegt darüber". Diese Distanz zum bunten, unmittelbaren Leben gibt Justi aber erst die Blickruhe, die der Historiker nötig hat: „Würden wir die Bilder dieses äußeren Schauspiels recht auffassen können, wenn sich die Figuren der Gegenwart vor der von der Zeit geschwärzten, verblichenen und mangelhaft beleuchteten Freskowand hin und her bewegten?" Die Präponderanz der Empfindungskräfte im geistigen Haushalt seiner Natur hat Justi mehr bedrückt als beglückt. Er sah in dieser Verteilung der seelisch-sinnlichen Gewichte ein Charakteristikum der Kunsthistoriker, das diese unerfreulicher mache als die Ingenieure, Mediziner, Naturwissenschaftler, mit denen er vorzugsweise umging. Auch Burckhardt suchte seine Erholung nicht gerade im Kreise der Kollegen.

Was Italien für Justi gewesen ist: Befreierin des Menschen, konnte ihm Spanien, das er achtmal in den Jahren 1872—1886 bereist hat, nicht wer-

den. Schwer nur fand Justi den Zugang zum Wesen Spaniens und der Spanier. Zunächst fühlte er sich nur da wahrhaft glücklich, wo die Erinnerung an Rom und Neapel durch Land und Leute geweckt wurde. Eines aber dankte er den spanischen Fahrten: die Erziehung zum Kenner. In Spanien wurde Justi der große Spezialist, dessen Forschungsergebnisse in den Bänden der „Miszellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens" gesammelt vorliegen. Hier wurde in geduldigster, körperlich und geistig angreifendster Kleinarbeit das Material gesammelt zum „Velasquez" (1888), dem zweiten Pfeiler seines Gelehrtenruhmes. In Velasquez erkannte Justi die Komplementärerscheinung zu Rubens. Er feiert ihn als den großen Positivisten, das Genie heiliger Nüchternheit gegenüber dem großen Pathetiker, dem Genie des profanen Affektes. Er mußte in seinen Reisebriefen fast widerwillig bekennen, daß Rubens in weit den meisten seiner Gemälde ihm immer mehr mißfiel: „unwahr in jeder Beziehung und sinnlich-roh", „auf Blendung des äußeren Sinnes ausgehend. Dagegen erscheint mir Velasquez immer bedeutender, je öfter ich ihn wiedersehe, und ich entdecke immer neuen Stoff zum Nachdenken und Bewundern in fast allen seinen Werken." Das Problemhaltige der Kunst des Spaniers und das Menschlich-Bedeutsame fesselten den Kunstpsychologen und den Historiker Justi, während ihm das Organ fehlte, sich mit gleicher Intensität der holländischen Plebejermalerei hinzugeben. Mit Bezug auf Wilhelm Bodes Studien der Niederländer des 17. Jahrhunderts schreibt er einmal: „Sie sind mir langweilig, sie malen immer dieselbe Familie und eigentlich dasselbe Bild. Die Bauern Ostades mit ihren Kartoffelnasen und ihren kaum noch menschlichen Gesichtern Jahr für Jahr zu verfolgen und die kleinen Veränderungen zu notieren, würde die Grenzen meiner Geduld überschreiten." So hätte auch Herman Grimm sprechen können! —

Von 1872 bis zu seinem Tode im Jahre 1912 hat Justi in Bonn als Professor — nunmehr der Kunstgeschichte — sein stilles, stoisch-einfaches, bis ins kleinste geordnetes Arbeitsdasein gelebt. Die Kinder italienischer und spanischer Tage: „Velasquez" und „Michelangelo", wurden vollendet. In Bonn hat Justi seine Vorträge über Margarete von Österreich, die Peterskirche in Rom, über die kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos und über Amorphismus in der Kunst gehalten. In der äußeren und inneren Ruhe, die ihm die Unabhängigkeit des Junggesellen gewährte, nur dem Dienste der Wissenschaft wie ein weltlicher Mönch hingegeben, wuchs Justi zu absichtsloser Größe. Das Superlativistische war ihm, wo immer es ihm begegnete: im Leben, in der Philosophie — gegen Nietzsche hatte Justi eine tiefe Abneigung! — verhaßt. Übermäßig waren nur die Bildungsansprüche, die er an sich und wohl auch an andere stellte. Jedenfalls erscheinen sie uns heute unerreichbar, wo man auf dem Gebiete des Geistigen immer bescheidener wird, sei es aus allgemeiner um sich greifender Barbarei, sei es aus Abneigung speziell gegen das Historische, sei es schließlich aus sentimentaler Nachgiebigkeit gegen Aufstiegswünsche von unten her. Carl Justi vertritt den edelsten Typus des deutschen Universitätslehrers. Die materiellen Angelegenheiten konnten noch hinter den geistigen Dingen zurücktreten, und bei den Besten herrschte stillschweigend

die vornehme Auffassung, daß der anständige Mensch von Geld nicht spricht — meistens freilich auch keins hat. —

In Rom, auf den Spuren großer Einsamer, einsiedlerischer Sonderlinge, wie Adam Elsheimer und Michelangelo, die einst wie Justi in Gedanken versunken, niemanden grüßend, durch die Gassen geschritten waren, wurde es Justi klar, daß sein Schicksal auch ihn zur Einsamkeit bestimmt habe. Im Camaldolenserkloster bei Frascati, angesichts der Campagna, der Sabinerberge und des Meeres, stellte er sich — noch in Jugendjahren — vor, wie ein solcher Aufenthalt großen Naturen die Weltentsagung erleichtert: „So zieht der Adler seine kahlen Felsquartiere den grünen Niederungen vor." Justi wurde immer isolierter, je mehr seine Bedeutung wuchs. Und wenn er in seiner Charakteristik des Menschen und Künstlers Michelangelo die Sätze schreibt: „Außerordentliche Menschen sind in der Regel einsam, unverstanden und kaum nach Verständnis verlangend. Sie sind sich selbst genug, ohne Bedürfnis der Ergänzung; sie sind in sich ein Universum", so sind die selbstbildnisartigen Züge in diesem Porträt unverkennbar.

In den Sternen stand es geschrieben, daß Justis Leben im Zeichen der Heroen verlaufen sollte. Geboren ist er im Todesjahr Goethes, gestorben an Winckelmanns Geburtstag. Wenn Nietzsche recht hat, daß der, welcher sein Herz an irgendeinen großen Menschen gehängt hat, damit die erste Weihe der Kultur empfängt, so hat Justi mehr als andere diese Weihen empfangen. Er schrieb seinen Winckelmann, Velasquez und Murillo, plante einen Tizian und gab diesen Gedanken zugunsten Michelangelos auf. Wir haben von ihm keine Entwicklungsgeschichte —, „das würde zu sehr nach Lübke und Konsorten schmecken", schrieb er 1882. Seiner Art entsprachen die großen Monographien. Die Arbeitserfahrungen, die er bei einer machte, kamen der nächsten zugute. Justi hat keine Beiträge zur systematischen Kunstgeschichte verfaßt.

Aber der Begriff der großen Biographien deckt doch nur mangelhaft die Wesensart seiner Künstlerbücher. Nicht die Lebensumstände, auch nicht nur die Werkgeschichten werden erzählt und interpretiert. Das historiographische Problem, das Justi sich stellt, ist ein doppeltes, ist auf Schlagworte gebracht das Doppelproblem: Held und Szene und: das Rätsel des Genies. Damit ist zunächst die Frage nach der „Kausalitätengruppe" gestellt, aus der eine geistige Größe sich aufbaut. Taines an Taktlosigkeiten reiche und mit groben Instrumenten arbeitende Milieutheorie wollte den Charakter durch die Umstände „gemacht", das Genie durch die Kultur der Zeit „erklärt" sehen. Die psychologisch-historische Betrachtungsweise zeigt aber, daß die Auseinanderrechnung von Zeit und Mann, Szene und Helden viel verwickelter ist, als die Einfalt der sogenannten Kulturhistoriker sich träumen ließ. Von allen Mächten, die die Bahn des bedeutenden Mannes bestimmen, sind das ursprüngliche Naturell, Wille und Charakter die Hauptsache. „Dann erscheint selbst das, was er den Umständen zu verdanken schien, als Werk seiner Wahl, als Akt der Selbstbestimmung: die Abhängigkeit verwandelt sich in Freiheit. So wird der Charakter des Menschen durch die Umstände nicht gemacht, sondern geoffenbart." Die Erfahrung, daß der Wille die Ungunst der Verhältnisse teilweise aufwiegen

kann, sollte davor warnen, den Einfluß des sogenannten Schicksals auf den großen Menschen zu überschätzen. Schicksal ist, wie es im „Winckelmann" einmal heißt, „das Material, aus dem er sein geistiges Sein aufbaut."

Aus dieser psychologischen Einsicht ergibt sich für den großen Biographen die methodische Folgerung, auf zwei Wegen sich dem Ziel der historiographischen Erfassung des Genies zu nähern. Einmal gilt es, durch möglichst anschauliche Schilderung der örtlichen und zeitlichen Umgebung denkbar nahe an den Helden sich heranzuarbeiten, andrerseits die Individualität auf ihre seelischen Grundstoffe hin zu analysieren. Justi ist beide Wege geschritten. Dem ersten Zweck dienen die berühmten kultur- und geistesgeschichtlichen Episoden der Bücher Justis. Wir denken z. B. an die Schilderung des Hallischen Universitätslebens oder der römischen Gelehrtenrepublik im „Winckelmann", an die Zwischenspiele über die spanische Jagd, über Venedigs Gemäldehandel oder über den Madrider Hof und Palast im „Velasquez". Justi taucht bisweilen ganz unter im Meere geistesgeschichtlicher Tatsachen, im Studium zeitgenössischer Tagebücher, Dichtungen, Korrespondenzen, aber er bringt verborgene Schätze wieder herauf ans Tageslicht. Wenn er die Werke der großen Künstler tiefer versteht und deutet als andere vor ihm, so ist es, weil er an den gleichen Brunnen getrunken, an denen seine Helden ihren Durst nach Wissen und Anschauung gestillt, weil er von den gleichen Bäumen Früchte gebrochen, von denen jene geerntet hatten. Indem der Biograph von der geistigen Nahrung derer kostet, die er schildern will, versteht er die stumme Sprache ihrer Werke.

Justis große Biographien sind Beiträge zur Phänomenologie des Genies. Auch in dieser Beziehung ragen sie gipfelhoch über die Zunftgrenzen der Kunsthistoriographie hinaus.

Das Wesen des Genies war eine Entdeckung der antirationalistischen Bewegungen des 18. Jahrhunderts gewesen. Auf der Suche nach dem, was außerhalb der rationalen Bereiche liegt, was unteilbare, unauflösbare, unanalysierbare Sache des Geblüts ist, bei der Wiederentdeckung des Instinktiven, des Unbewußten, der Inspiration hatte der Sturm und Drang das Genie gefunden. Die Inkommensurabilität des Genies — eine Parole, mit der die Romantiker, als Erben der Stürmer und Dränger, gegen das Verstandes- und Handwerksmäßige zu Felde gezogen waren — bildet den Kern des Justischen Geniebegriffes. Er lehnte aber die weiteren von der Romantik verkündeten Genieanzeichen: das Mühelose, das Unbewußte und Improvisierte genialer schöpferischer Tätigkeit und die behauptete Parallelität zwischen künstlerischer und menschlicher Größe ab. Tief vertraut mit der seelischen Verfassung des produktiven Menschen, nicht gebannt in ethische oder psychologische Vorurteile, wußte Justi, wie Jakob Burckhardt, daß das Genie als Künstler gar keine andere Gesinnung nötig hat als die sehr starke, welche nach Burckhardts Worten dazu „gehört, um seinem Werk die größtmögliche Vollkommenheit zu geben". Justis klares Auge sah die Rätsel im Sein des Genies, er erkannte fast schmerzlich die notwendigen Disharmonien zwischen der inneren Welt des genialen Menschen und der Außenwelt. Er hätte freilich in seinem Winckelmann, Velasquez, Michelangelo nicht so aufschlußreiche Beiträge zur Wesens-

und Bildungsgeschichte des Genies geben können, wenn ihn nicht Anlage und Wissen zum Deuter genialer Persönlichkeiten prädestiniert hätten. In seinem über dilettantisches Maß hinausgehenden bildnerischen Talent und in der auch für das Metall, aus dem sein Wesen geformt war, bedeutsamen Legierung von spirituellen und sinnlichen Anlagen waren wichtige Voraussetzungen für die Einfühlungsmöglichkeit in schöpferische Zustände und Naturen gegeben. Gepanzert gegen die bornierte Meinung, auch die Rätsel der Welt des Genies könnten sich einer sogenannten exakten, mit Notwendigkeiten arbeitenden Methode ausliefern, suchte Justi seelenkundig das verworrene Geflecht aus Größe, Anlage, Schicksal, Schuld, Zufall, Wille und Leidenschaft zu entwirren, in das sich der geniale Mensch tragisch verstrickt fühlt. Seine Schlußkapitel der beiden Michelangelo-Bände „Bildnerische Gepflogenheiten" und „Michelangelo als Mensch und Künstler" enthalten die psychologisch am tiefsten begründete Darstellung, die ein Künstler jemals erfuhr. (Wickhoff.)

Am Beispiel Michelangelos schrieb Justi die Naturgeschichte des Genies. Sie enthält, und damit greift sie in tiefere Schichten, als es selbst ein Jakob Burckhardt gewagt hatte, auch die Nachtseiten des Genius. In divinatorischer Hellsichtigkeit enthüllt Justi die Antinomien in Michelangelos Wesen und Schaffen: das Pendeln zwischen dem aktiven, expressiven und dem passiven, imitativen Pol, — die Mischung aus Hochgefühl und Depression, Zartheit und Gewaltsamkeit, Kühnheit und Zaudern, Konzentration aller Kräfte und Zerrissenheit. Zuweilen hat der Leser der Bücher Justis das Gefühl, daß es ihm mit seinen Helden gegangen ist wie dem Ligurer Papst Julian della Rovere, der auch die Sympathie für große Leute und das Auge, sie zu entdecken, hatte: „er riß sie über sie selbst empor". —

Justis Werke werden nicht veralten, weil ihr Stil sie in die Rangstufe der großen deutschen Prosawerke hat einrücken lassen. Der Schriftsteller Justi gibt uns das Recht, von seinen literarischen Gepflogenheiten zu sprechen. Justi liebte, ehrte und beherrschte die Form. Sein erstes Werk galt dem Schöpfer nicht nur der deutschen Kunstwissenschaft, sondern auch der deutschen Kunstsprache: Winckelmann. Im täglichen Umgang mit den klassischen Werken der Weltliteratur bildete Justi seine Sprachbegabung aus, schuf er sein Urteil über literarische Werte, gab er seiner Diktion Fülle, Farbe und Geschmeidigkeit. Lebensweise und Weltanschauung, Temperament und Charakter haben, wie bei jedem Schriftsteller, der mit seiner Person zahlt, auch in Justis Stil sich deutlich niedergeschlagen. Seine Bücher sind langsam entstanden und in Ruhe niedergeschrieben, wenn auch das Material auf Reisen und in bewegten Zeiten gesammelt wurde. Der gelassene Atem eines beherrschten Mannes gibt ihnen die langanhaltende Rhythmik, das von Nervosität und Hast freie Tempo. Justi kennt und meistert noch die Periode und er rechnet mit Lesern, die nicht nur seinem Texte das Gelehrt-Tatsächliche in Eile abfragen wollen, sondern Zeit und Verständnis für seine ästhetischen Reize mitbringen.

Justis wissenschaftliche Sprache hat sich an mancherlei Vorbildern geschult. Der lateinischen und griechischen Literatur, in die der junge Justi

von zwei Seiten her, von der philosophischen und der theologischen, eingedrungen war, dankt er die Prägnanz und gedankliche Schärfe, sicher auch die dialektische Vorliebe und die Neigung um Prägen von Sentenzen. Die Franzosen, unter denen Winckelmann seine Lieblinge: Bayle, Montaigne, Voltaire, Larochefoucault und andere gefunden hatte, gaben auch Justi die gesellschaftliche Haltung seines Stiles. Sie erzogen ihn zum Abscheu vor dem Rotwelsch des Gelehrten, lehrten ihn, Prosa für gebildete Menschen, nicht für Fachgenossen zu schreiben. Die englische Sprache war Justi — im Gegensatz zu dem ganz mit Geist und Form romanischen Schrifttums durchtränkten Burckhardt — besonders vertraut, ist sie doch die Sprache Shakespeares, des gewaltigsten Umprägers von Weltkräften in Sprachausdruck, der unerschöpflichen Schatzkammer der Weisheit und des Wissens um Menschen und Schicksale.

Von Justis literarischen Gepflogenheiten kann nicht gesprochen werden, ohne seiner Lust an Zitaten kurz zu gedenken. Es gibt kaum einen anderen kunstgeschichtlichen Autor, der so viel zitiert, so geistreich zitiert und aus einer gleich umfangreichen Belesenheit zitiert. Gemeint sind nicht die Zitate aus der wissenschaftlichen Literatur, an denen es nicht fehlt, die aber kein sonderliches Stilmerkmal bedeuten, vielmehr die Zitate aus Dichtern und Denkern aller Zeiten und Kultursprachen, die rein literarisch-dekorativen Charakter haben. Das Justische Zitat ist nicht Beleg, Zeugenaufruf für eine zweifelhafte Sache, Autoritätenhilfe, Quellennachweis oder sonst ein gelehrtes technisches Mittel, es ist literarischer Reiz, ornamentaler Ausklang, aufgesetztes Licht, Arabeske, Randzeichnung, Farbenfleck im Grau wissenschaftlicher Darstellung. Das Zitieren ist die Gefahr und auch die schriftstellerische Chance der einsamen Leser, die umschwirrt sind von den Stimmen der Völker. Der Geistlose rettet sich in ein Zitat, wenn ihm selbst nichts Passendes einfällt, dem Geistreichen fallen die passenden Zitate ein. Gut zu zitieren ist eine Kunst, von der die Dilettanten die Finger lassen sollen. Aus dem Bedürfnis nach gepflegter literarischer Form, das leider bei den deutschen Gelehrten so selten, für Justis historiographische Eigenart aber von Bedeutung ist, erklärt sich Justis Zitatenlust. Sie ist ein charakteristischer Bestandteil seiner literarischen Technik. Wer sich die Mühe geben wollte, aus Justis Werken die Zitate zusammenzustellen, besäße in ihnen einen Überblick über die literarische Bildung und Geschmacksrichtung Justis. Aus seinen Zitaten läßt sich eine unsichtbare Bibliothek aufbauen, in der kaum ein großer Dichtername fehlen würde.

An das stille Ufer seines Gelehrtendaseins warf die Bewegung des Sozialismus, deren Anfänge der Alternde miterlebte, ihre ersten Wellen. Justi kam aus dem Heroenzeitalter, seine reifen Jahre fielen in die Zeit Bismarcks. So sehr ihm die Irrlehre von der Souveränität des Individuums verhaßt war, noch mehr war ihm der Gedanke an die Souveränität der Masse verhaßt. Massenansprüchen, Massenanhäufungen ging er wie Burckhardt aus dem Wege, mochten sie sich in die Form von Festen, Riesenmuseen, Weltausstellungen, Großstädten, Großbetrieben oder wie sonst kleiden. Er hätte einem Zeitalter hemmungsloser Popularisierung

der Kunst angeekelt den Rücken gekehrt und Böcklin zugestimmt: „es gibt keine Kunst für alle." Ein Geschlecht, das ohne Ehrfurcht ist, hätte er nicht verstanden und in eine Nation nicht gepaßt, die nach der Aristokratie des Geistes kein Verlangen mehr trägt. Der Vortrag über den Amorphismus, die einzige zusammenhängende Äußerung Justis zur Kunst der Gegenwart, klingt im Grunde aus in dem Hebbelischen: „Ich verstehe die Welt nicht mehr." Mit Justi wurde der letzte Enkel des Zeitalters Goethes zu Grabe getragen. —

In einer solchen Negation darf aber die Betrachtung Justis, des Kunstgeschichtsschreibers, nicht ausklingen. Wir fassen zum Schluß noch einmal die Trilogie seiner Meisterbücher zu einem Überblick über Justis positive Gesamtleistung und in ihr über die zweite große, mit ihm abschließende Lebensperiode der deutschen Kunstgeschichte zusammen.

Justis Persönlichkeit tritt ganz hinter seinen Büchern zurück, oder richtiger: sie liegt ganz in ihnen. Die drei großen Werke sind die Schicksalswenden im Leben ihres Verfassers. Jedes Glied dieser erhabenen Trilogie repräsentiert eine Stufe der geistigen Entwicklung Justis, jedes birgt darüber hinaus einen in sich geschlossenen Kreis künstlerischer Probleme, alle drei in ihrer Aufeinanderfolge und ihren wechselseitigen Bezogenheiten zeigen die Gliederung der inneren Laufbahn Carl Justis und die Etappen des Marsches der kunstwissenschaftlichen Forschung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Das erste Buch: „Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen" (Band I 1866, Band II 1872) schildert „buchtenreich wie das griechische Meer, rankenreich wie ein Rokokospiegel" (C. Neumann) das Werden einer Wissenschaft auf dem Grunde der geistigen Bewegungen eines Jahrhunderts. Es ist das hohe Lied von der Macht des Gelehrten, um den sich eine Welt bewegt. Diese Welt ist die des Geistes. Ideen sind die Helden des Buches, ihr Einfluß auf die Menschen, ihre Schicksale, ihre Gegenspieler, ihre Mit- und Nachläufer, das bildet seinen Inhalt. Nie wieder ist für eine Wissenschaft eine so ungeheure Propaganda getrieben worden, wie sie Justis Winckelmann-Bände für die Kunstwissenschaft darstellen, weil er am Schicksal des Seehausener Schulmeisterleins zeigt, wie tiefe Erlebnisse ein der Kunstforschung restlos geweihtes Dasein schenken kann. Winckelmanns Figur symbolisiert aber zugleich die Loslösung Justis von Theologie und Philosophie und seinen Übergang zu Kunst und Geschichte. Damit spiegelt dies erste Meisterbuch ein Stück der Bildungsgeschichte seines Meisters wieder. Justi hat selbst in etwas das Schicksal Winckelmanns an sich erleben können. Es ist nicht das Entscheidende, daß Justi in Italien die großen Meisterwerke der Kunst in Originalen sah, sondern daß die Weite der plötzlich erlebten Spannungen ihn groß und original zu sehen lehrte. Noch eine andere Wohltat dankte er Italien. Aus dem verkauzten grüblerisch-quälerischen Deutschland ultra montes versetzt, lernte er im italienischen Volk die in Tugenden und Lastern menschlichste Tochter Europas kennen, eine ihm neue Welt, wo nicht wie im Norden das Grundsätzliche regiert, sondern das Jeweilige, wo nicht die Sache den Menschen tyrannisiert, sondern die Menschen mit den

Sachen läßlich sich abfinden. Gewiß: für Justi ist es kein Boden, auf dem die Ideen eines so strengen Ethikers wachsen können, aber eine Luft, die den „gefrorenen Christ" aufblühen läßt.

Während der Arbeit am zweiten Bande des „Winckelmann" (1867) empfing Justi im Palazzo Doria in Rom vor dem Bildnis des Papstes Innozenz X. die Inspiration, das Leben und das Jahrhundert des Malers Diego Velasquez zu schreiben. Diesmal ging der Anstoß von einem Kunstwerke und nicht von einem Buche aus, am künstlerischen Erlebnis, nicht am philosophischen Begriff entzündete sich Justis wissenschaftliche Phantasie. Und — wie bezeichnend für das Kontrastbedürfnis Justis! — auf den Verehrer einer Metaphysik des Schönen läßt er den Verächter der idealistischen Dogmen folgen. Der Welt des Bernini und Rubens, die Winckelmann verabscheute, gehört Velasquez als einer ihrer stolzesten Genien an. Winckelmann ist erst in Rom zum Menschen geworden. Der Ruhm des Velasquez ist es, daß an ihm die zweimalige Fahrt nach Italien und Rom ohne Schaden vorübergegangen ist. Die Figur des Malers löst sich freier vom Hintergrunde seines Zeitalters los als die Gestalt des Gelehrten von seiner Umwelt. Der Umfang der geschichtlichen Fragestellungen des Velasquez-Werkes ist nicht mehr so enzyklopädisch weit. Dafür ist Justi — jetzt reiner Historiograph der Kunst — den künstlerischen Problemen delikatester Art eng auf den Leib gerückt. Velasquez hatten die Maler so recht als ihre Entdeckung betrachtet. Mit ihnen teilen sich die Kenner und Positivisten der Kunstforschung in den Ruhm der Entdekkung des großen Spaniers für den Parnaß der Malerei. Ihn wissenschaftlich als den wahren nationalen Maler Spaniens, in dem die Nation „ihr eigenstes Selbst und ihr besseres Selbst" wiedererkennt, ausgerufen zu haben, blieb Justi vorbehalten. Der Gelehrte — fern vom Getriebe des Kunstmarktes und dem Geraune in den Ateliers der Maler — war intuitiv seiner Zeit vorausgeeilt. Er hatte das Bild des Helden bereits errichtet, dem zu huldigen Justi freilich den Impressionisten durchaus das Recht absprach. Wie Justi das Winckelmannschicksal nicht fremd geblieben ist, so trug er auch in sich ein Stück der Natur des Velasquez. Bei der Herausarbeitung seines Wirklichkeitsstiles fand Justi den eigenen wissenschaftlichen Stil. In der Schilderung des illusionsstärksten Darstellers der Kunstgeschichte wird Justi selbst zu einem Meister kunstgeschichtlicher Darstellung. Wesenszüge des Spaniers: stolze Bescheidenheit, unbestechlichen Tatsachensinn, Vorurteilslosigkeit des Auges, fühlte er dem eigenen Blut verwandt. Die souveräne Beherrschung der Mittel, die Velasquez zu einem Kolumbus der Malerei, der ihr eine neue Welt entdeckte, gemacht hat, auf seinem Felde errang sie sich der Gelehrte. In der Arbeit am „Velasquez" wurde Justi der große Beobachter und wirklichkeitstreueste Schilderer im Bereich der Kunsthistoriographie.

Und nun das Schlußbild der Trilogie: die beiden Bände mit Beiträgen zur Erklärung der Werke und des Menschen Michelangelo. Das Wagnis, die Absichten und Gedankengänge Michelangelos aufzuspüren, kann nur gelingen, wenn man das Rüstzeug Justis, in den Großkämpfen mit dem Winckelmann- und dem Velasquez-Stoff erprobt, mitbringt. Darunter ver-

stehen wir nicht in erster Linie den Reichtum positiven geschichtlichen Wissens — unentbehrlich freilich, aber auch einem Geist von begrenzteren Horizonten erreichbar — als vielmehr Fülle und Tiefe der Menschen- und Lebenskenntnis, die über Heroenverehrung hinaus zur Lösung des Genierätsels allein die Schlüssel bietet. Justi sagt einmal selbst: „wer die Schule des Lebens und der Leidenschaft nicht durchgemacht hat, dem wird trotz grammatischer und historischer Gründlichkeit Shakespeare ein verschlossenes Buch bleiben." Die Totalität der Kräfte eines schöpferischen Genius konnte Justi nachbildend nur erfassen aus der Totalität eigenen Wesens heraus. Diese aber kann man nicht erwerben, sie ist Gnade. Vom Kulturgeschichtsschreiber, vom Meister der Gelehrtengeschichte, als den er sich im Winckelmann erwiesen hatte, und vom Kunstgeschichtsschreiber, zu den ihn die Velasquez-Studien hatten werden lassen, ist Justi in den Michelangelo-Beiträgen zum Psychologen geworden.

Gelegentlich der Beschreibung und Erklärung der Denkmäler von S. Lorenzo schreibt Justi, jemand habe gesagt, der Mensch lebe oder solle leben zuerst mit den Toten, dann mit den Lebenden, zuletzt mit sich. Sein „Winckelmann" war ein Denkmal der Vergangenheit, den Kindheitstagen einer Wissenschaft und ihrem Gründer errichtet. Der „Velasquez" war ein Geschenk intuitiven Vorausahnens der künstlerischen Strömungen an die Gegenwart, an die Künstler der Zeit. Im „Michelangelo" lebt Justi mit sich selbst, dies Werk zieht die Summe seiner eigenen Existenz. Der alte Mann, gefüllt mit Wissen, das Weisheit geworden, geprüft und geläutert in Qualen geistiger Produktion, leidvoll-glücklich in den Wundern der Konzeption und der Stoffgestaltung, erhob das Problem der Genialität zur Kernfrage seiner sinkenden Tage. Vereinsamung, Menschenverachtung, Selbstzucht und Selbstzweifel, Entrücktheit, Erschlafftsein, Verzehrtwerden von den Flammen schöpferischer Einfälle — ihm, dem Gelehrten, waren diese Michelangeloschicksale doch auch vertraut! Das Buch, das dem Künstler geweiht ist, führt von allen Werken Justis am meisten in die Tiefe. Über das Sichtbare, Darstellbare, Denkbare, diese Grundstoffe der vorangegangenen großen Monographien, leitet es hinüber in das Reich des Unsichtbaren, Niedarstellbaren, in das „Labyrinth der Brust", an die Quellen der schöpferischen Ströme im Innern eines großen Menschen.

Als eine große geistesgeschichtliche Trilogie faßten wir die Hauptwerke Justis zur Einheit zusammen. Das erste Buch — vor dem Hintergrunde des 18. Jahrhunderts — enthält am meisten Wissensstoff, es ist das Werk eines unermüdlichen Lesers. Das zweite Werk — im 17. Jahrhundert spielend — handelt am meisten von Kunst, es ist das Bekenntnis eines Sehendgewordenen. Das dritte Buch — dem Genie des 16. Jahrhunderts gewidmet — birgt am meisten Weisheit, es ist die Gabe eines nach innen Blickenden, aus dem Innersten Schöpfenden. Der „Winckelmann" ist das Buch des Denkers, der „Velasquez" das Buch des Beobachters, der „Michelangelo" das Buch des Dichters Justi.

BILDERVERZEICHNISSE UND TAFELANHANG

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN AUF TAFELN IM TEXT

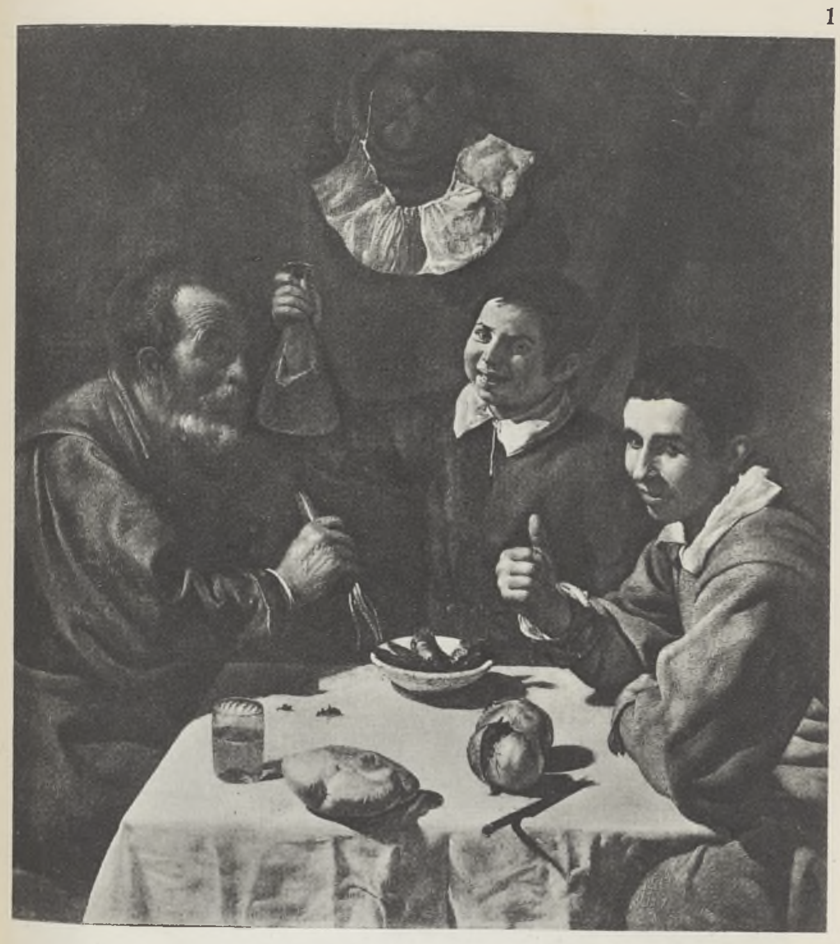
* * *

Die Photographien, die unseren Kupfertiefdrucken zugrunde liegen, stammen aus folgenden Quellen:

Fratelli Alinari, Florenz: 20, 28, 60.
D. Anderson, Rom: 8, 14, 15, 16, 17, 22, 26, 27, 30, 31, 33, 42, 65, 68, 69, 72, 85.
F. Bruckmann, München: 44.
Franz Hanfstaengl, München: 13, 29, 32, 63, 64, 70, 77, 80.
Nationalbibliothek, Wien: 2, 3.
Dr. F. Stoedtner, Berlin: 7, 9, 12, 21, 66.
Ruiz Vernacci, Madrid: 10, 11, 18.
Wolfrum, Wien: 38, 39, 40, 75, 86, 87, 88.

Für die übrigen Abbildungen wurden offizielle Photographien der Museen und private Neuaufnahmen verwendet.

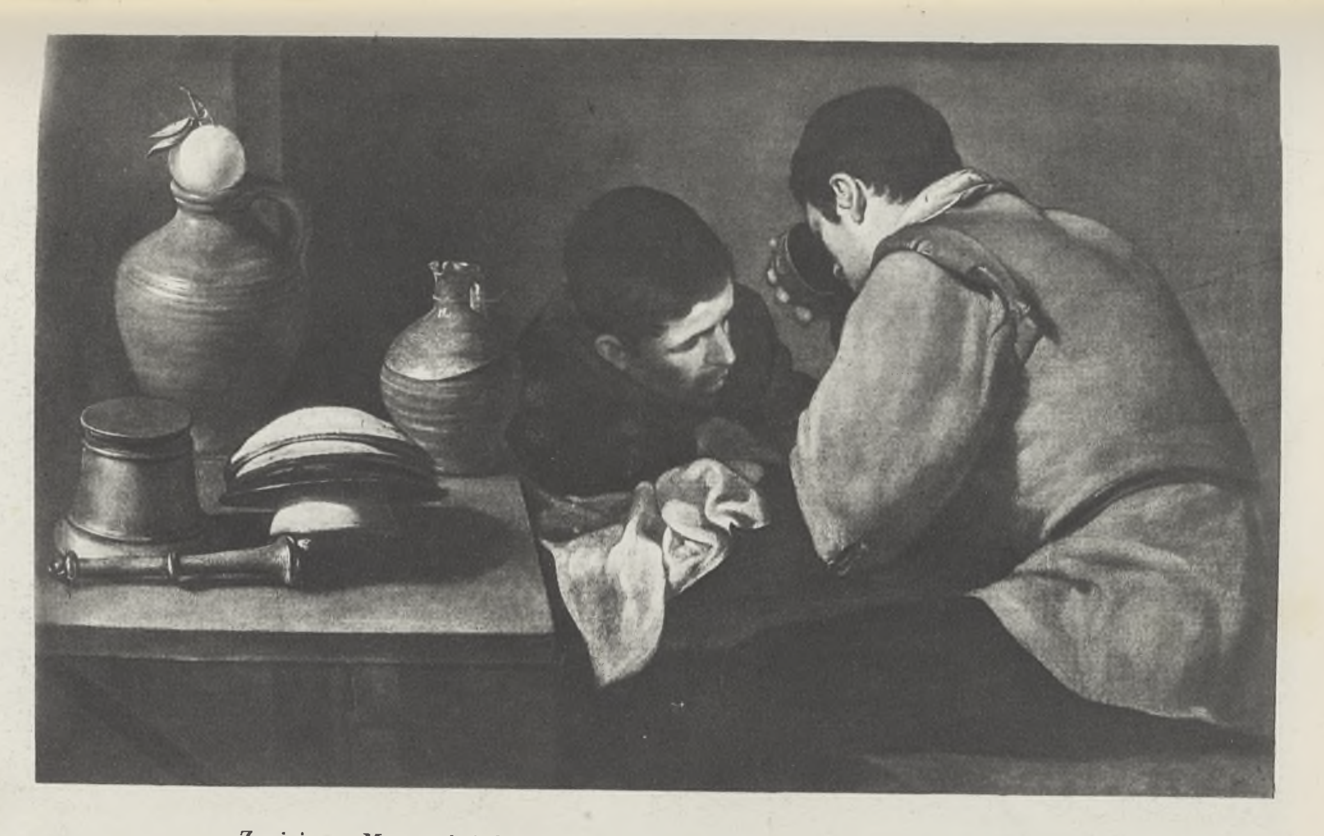
DIE GEMÄLDE DES VELAZQUEZ



Das Frühstück. Um 1616. Petersburg, Ermitage.

Die Tischgesellschaft. Um 1616. Budapest, Museum der schönen Künste.

Musikanten. Um 1616. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Zwei junge Männer bei der Mahlzeit. Um 1616. London, Herzog von Wellington.



Die Magd. Um 1616. London, Lady Beit.



Christus im Hause der Martha. Um 1617. London, Nationalgalerie.

Die alte Köchin. Um 1617. Richmond, Sammlung Cook.

Der heilige Petrus. Um 1617.
Madrid, Erben des Don Aureliano Beruete.

Johannes auf Patmos. Um 1617.
London, Sammlung Laurie Frère.



Die unbefleckte Empfängnis. Um 1617. London, Sammlung Laurie Frere.



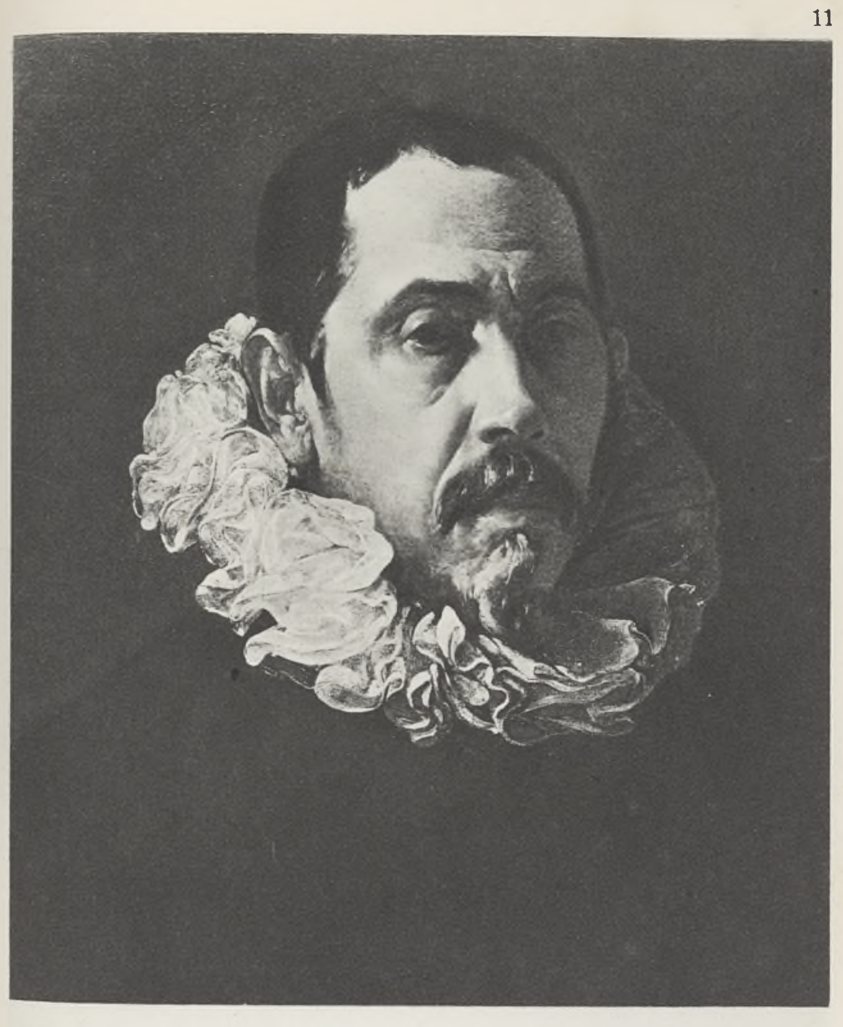
Die Anbetung der Könige. (Die Epiphanie.) 1617. Madrid, Prado.



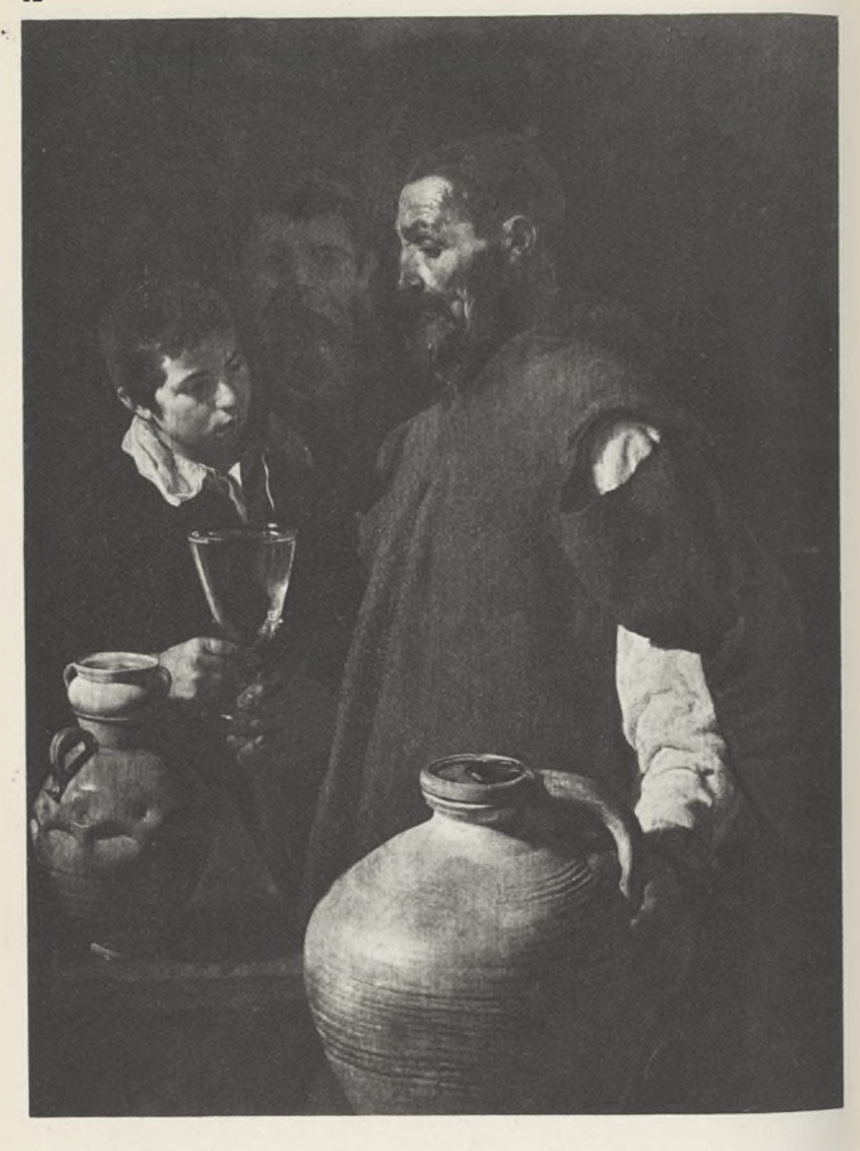
Die Anbetung der Könige. (Ausschnitt.)



Christus und die Jünger in Emmaus. Um 1619. New York, Metropolitan-Museum.



Bildnis eines Unbekannten. Um 1619. Madrid, Prado.



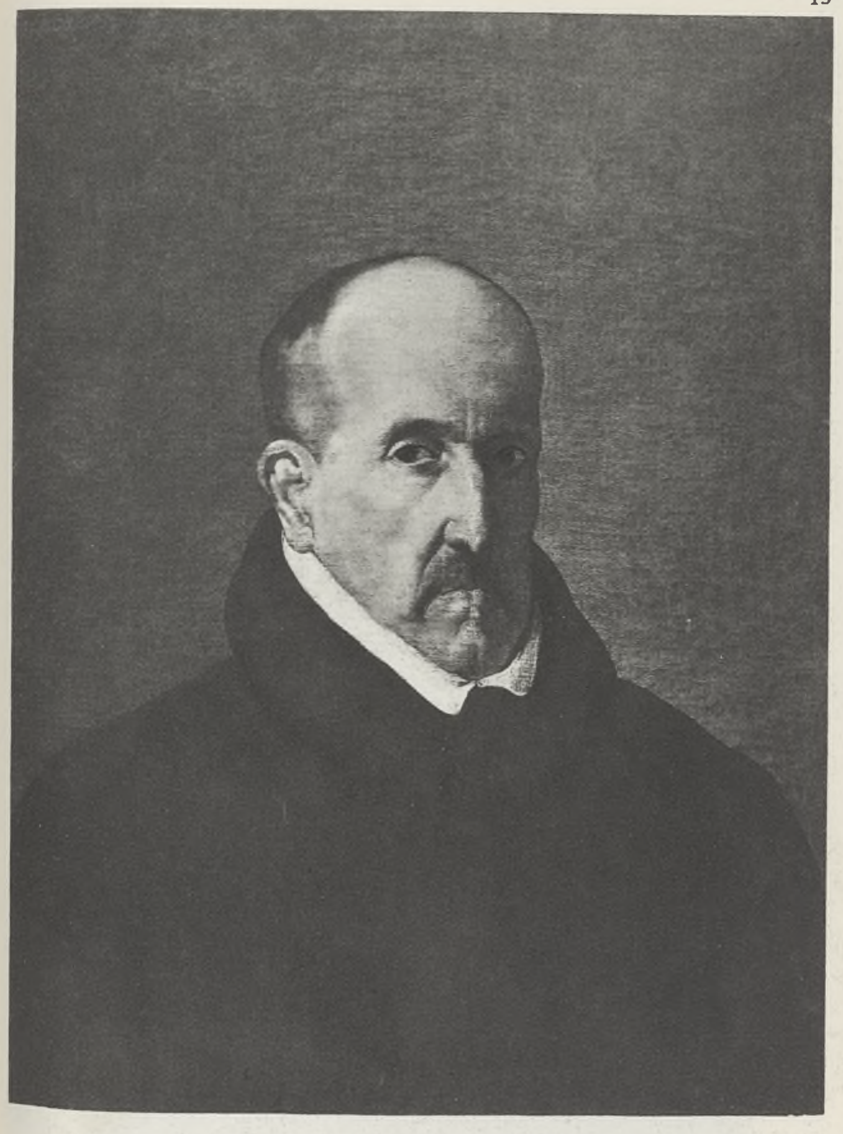
Der Wasserträger von Sevilla. Um 1620. London, Herzog von Wellington.



Bernardino Suarez de Rivera. Um 1621. Sevilla, S. Hermengildo.



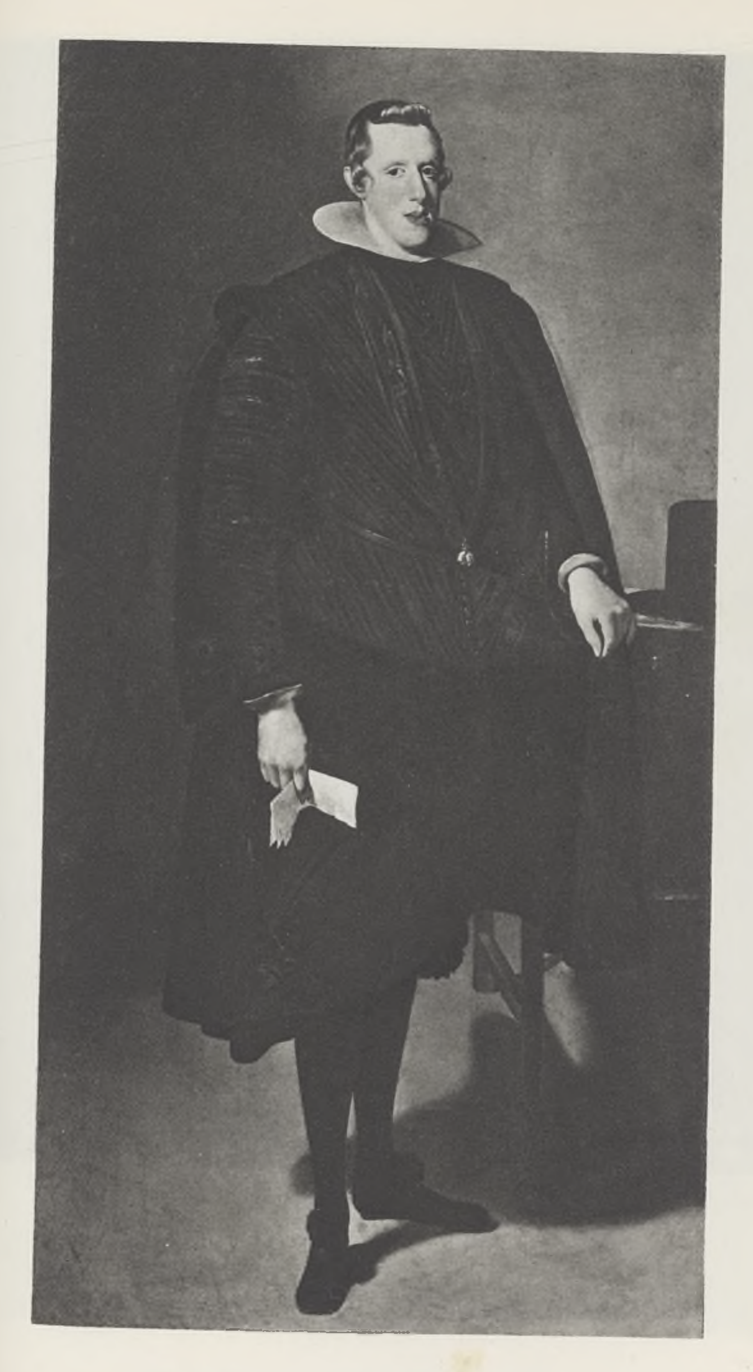
Der heilige Ildefonso empfängt die Casel. Um 1621. Sevilla, erzbischöflicher Palast.



Der Dichter Luis de Góngora. 1622. Madrid, Prado.



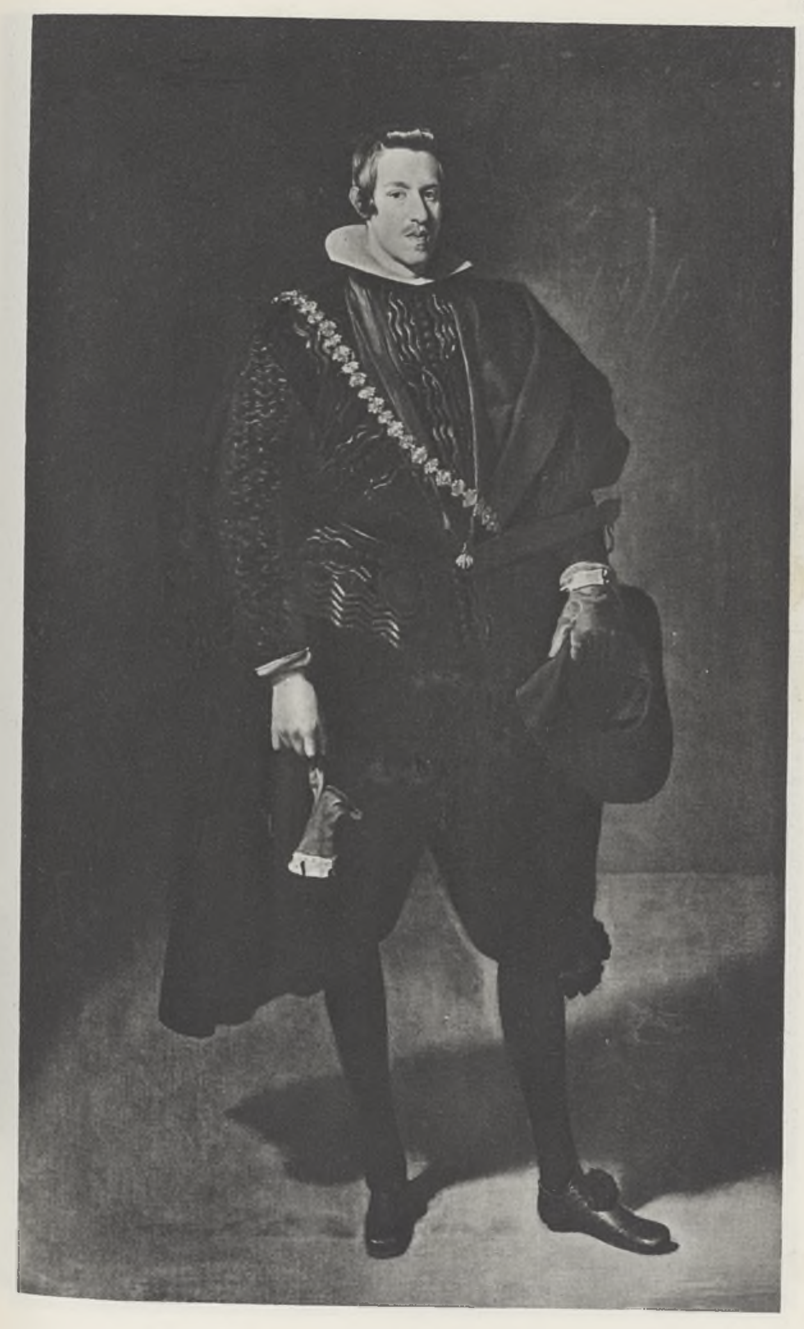
Philipp IV. Um 1623. New York, Metropolitan-Museum.



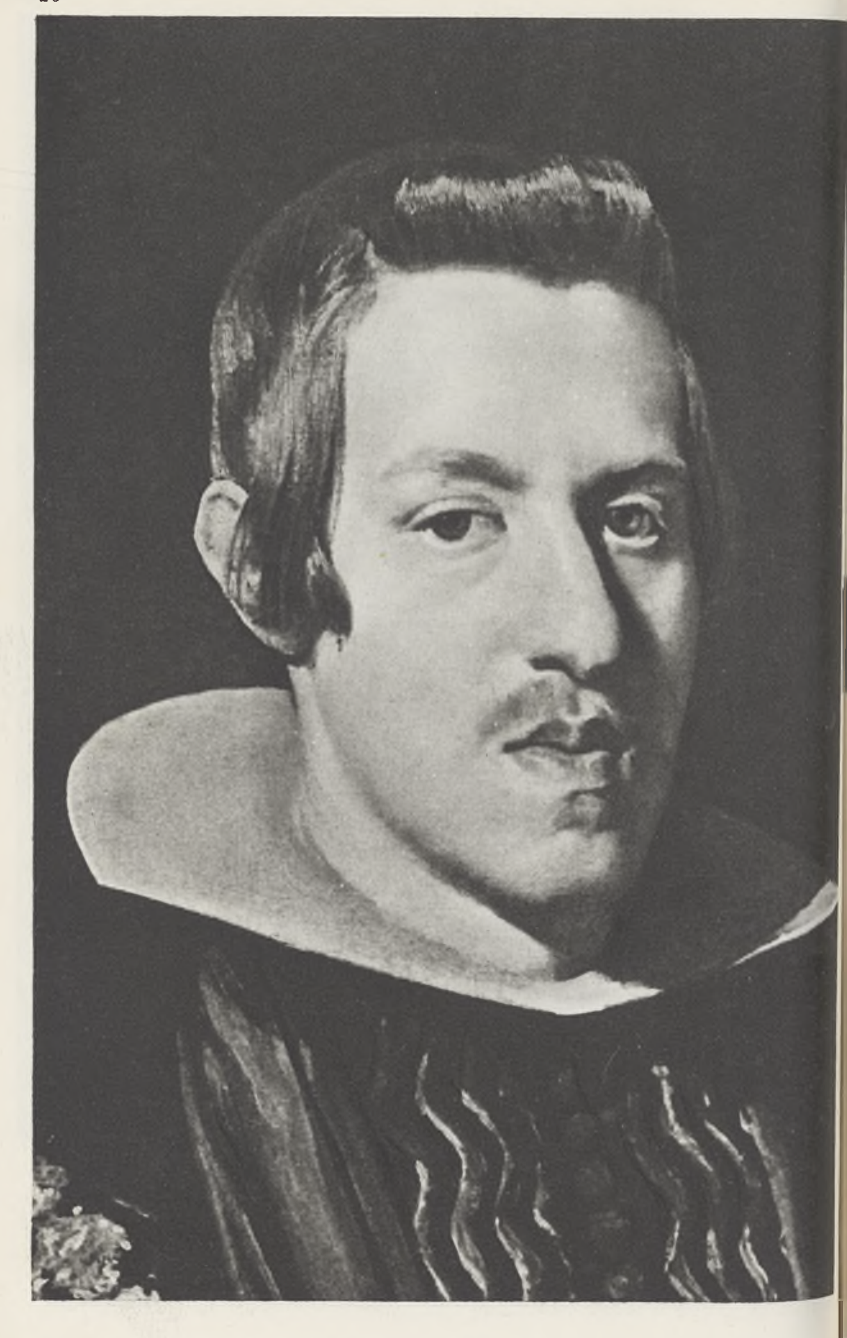
Philipp IV. Um 1623. Madrid, Prado.



Philipp IV. Um 1623. Madrid, Prado.



Infant Don Carlos. Um 1625. Madrid, Prado.



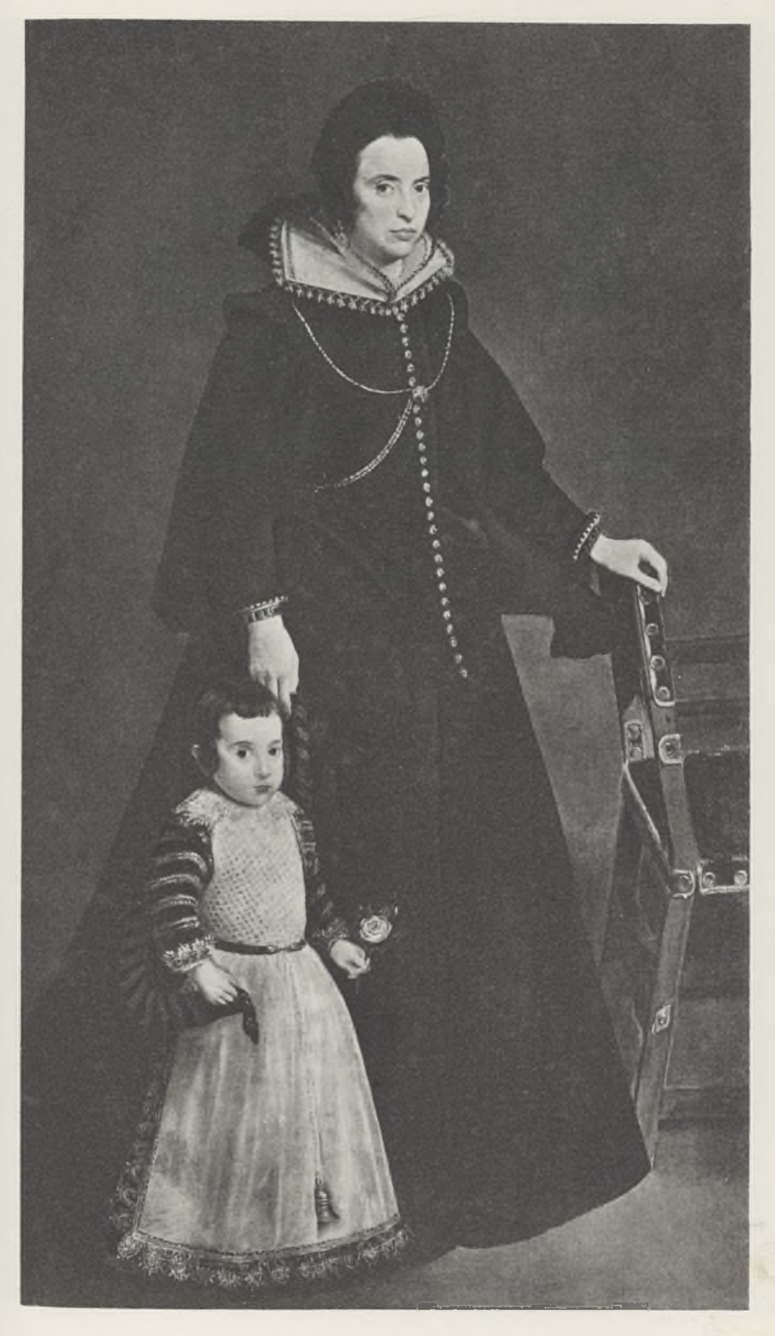
Infant Don Carlos. (Ausschnitt.)



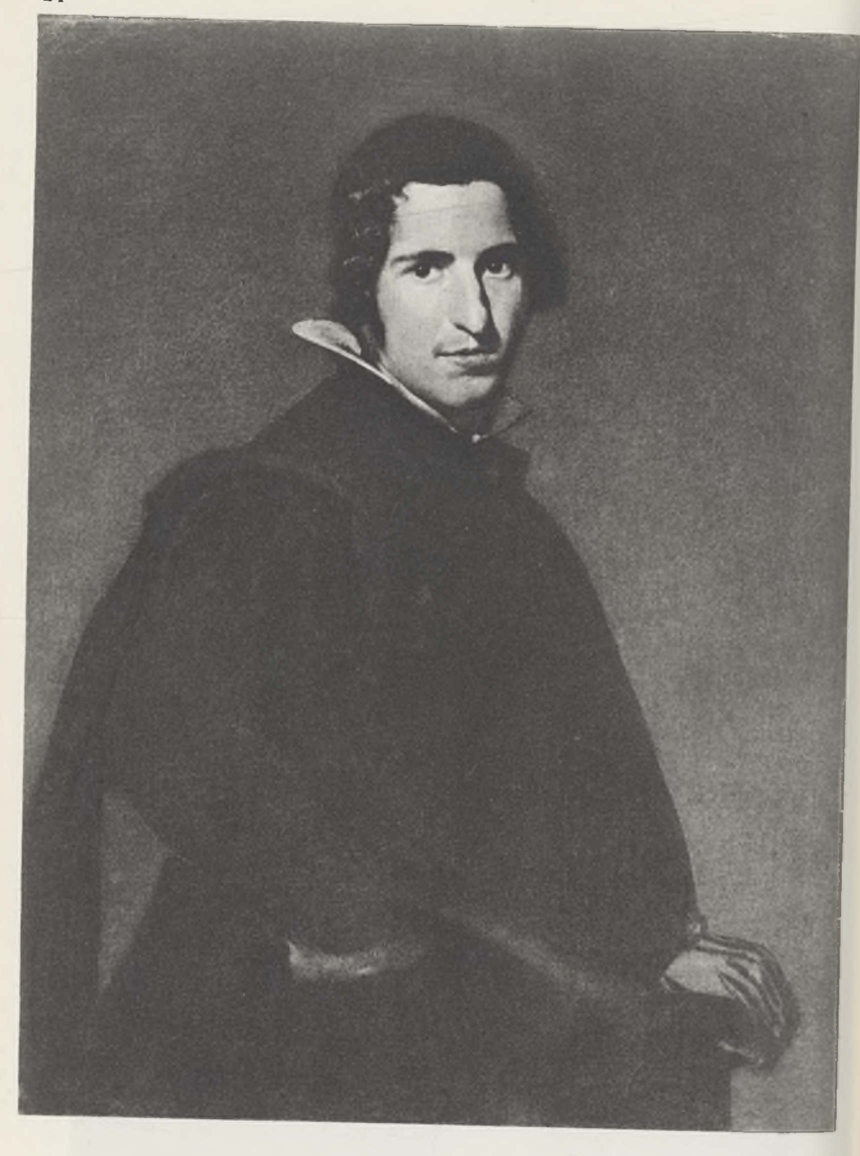
Olivares. Um 1627. New York, Hispanic Society of America.



Don Diego del Corral. Um 1627. Madrid, Prado.



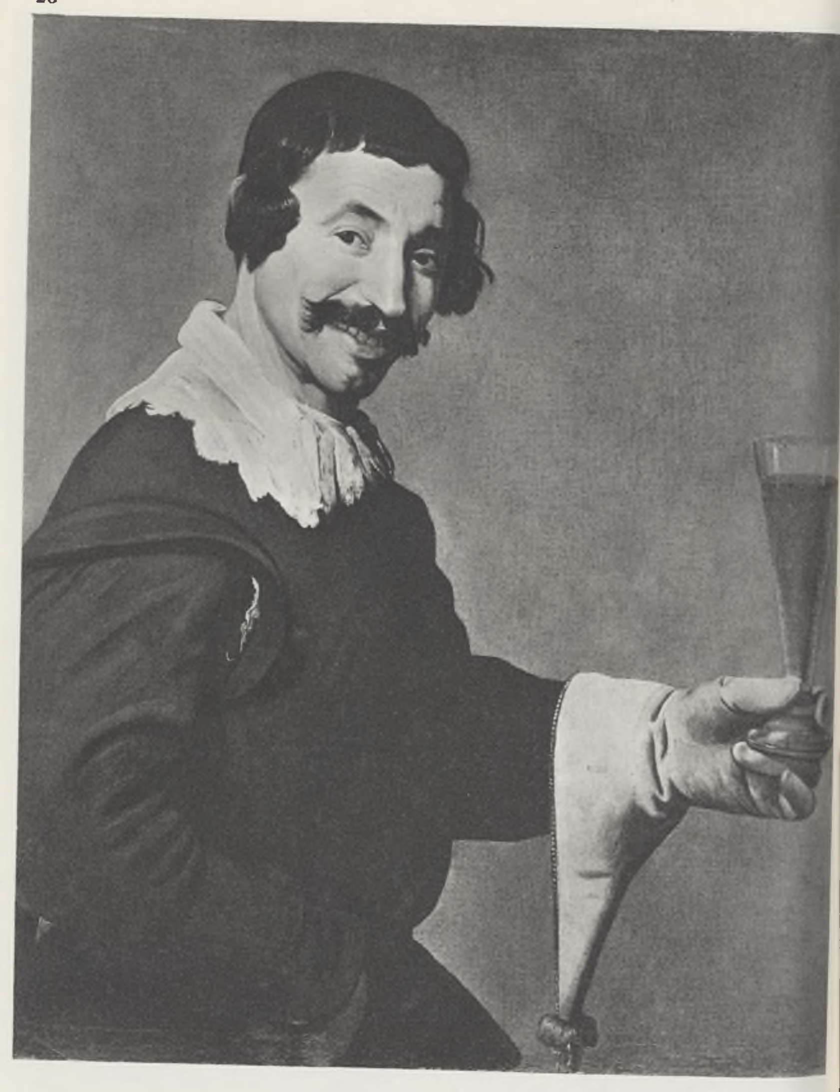
Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdos. Um 1627. Madrid, Prado.



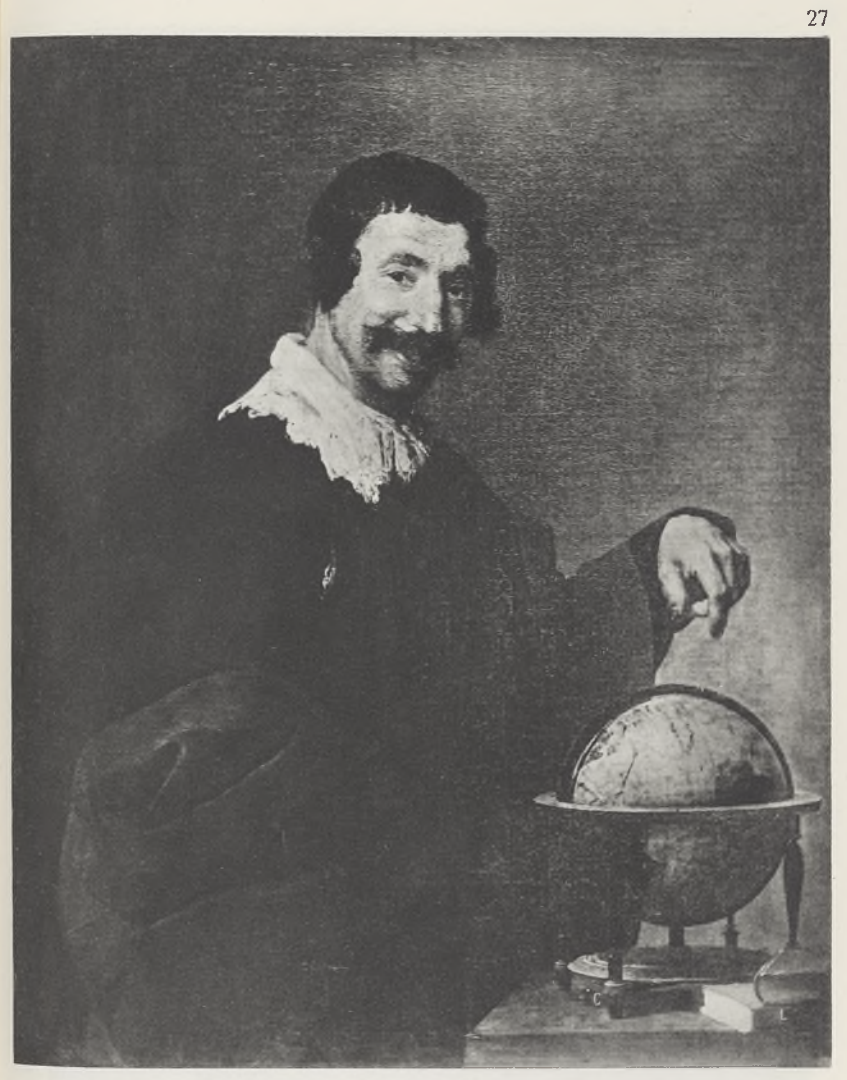
Bildnis eines jungen Mannes. Um 1627. München, Alte Pinakothek.



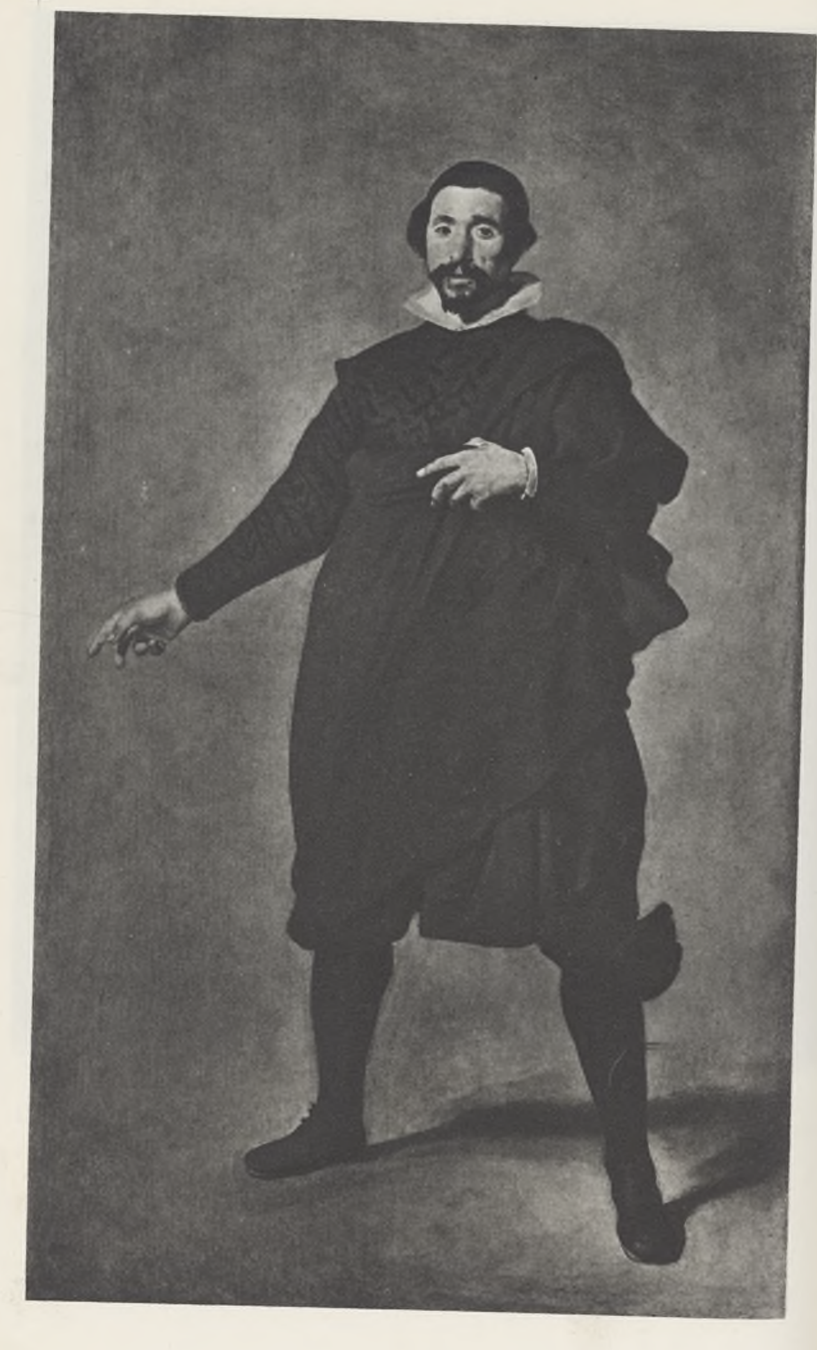
Hofnarr. Um 1627. Früher Brighton, Sammlung George Donaldson.



Der Mann mit dem Weinglas. Um 1628. The Toledo Museum of Art, Ohio, Amerika.



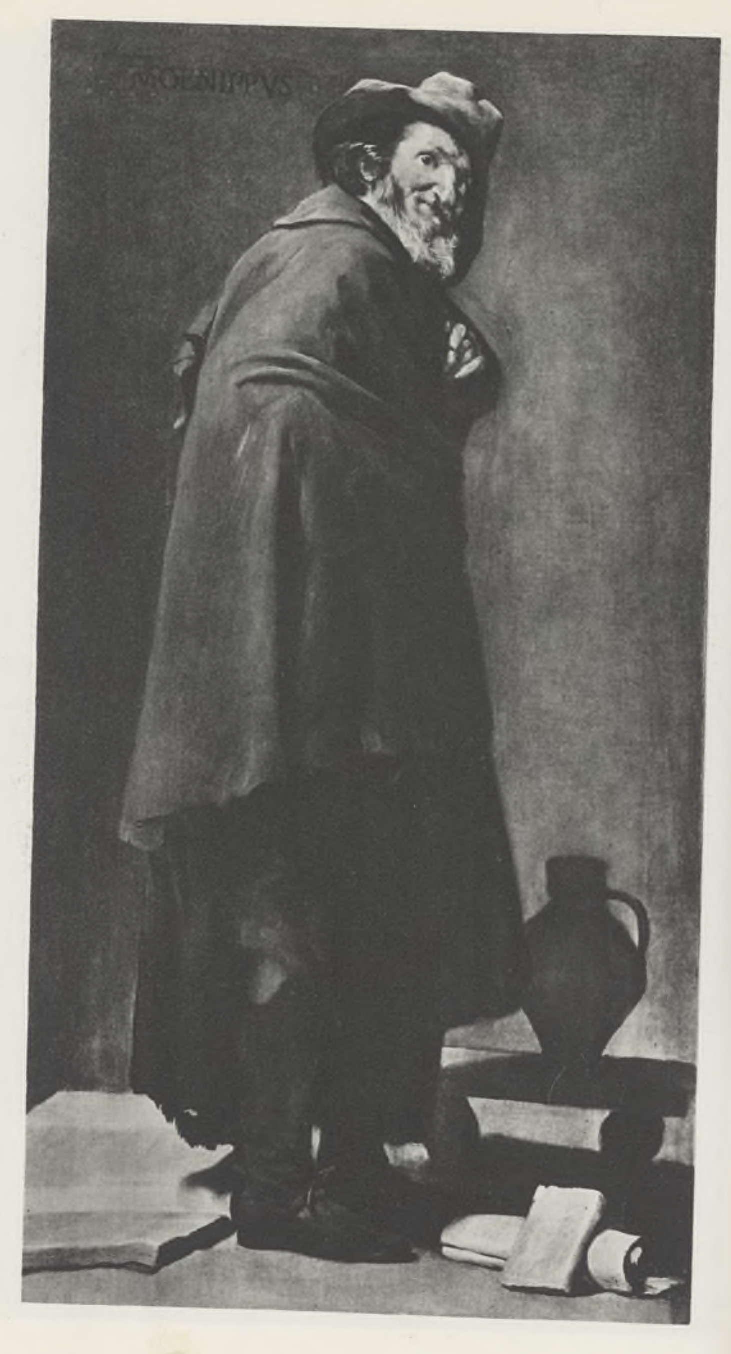
Demokrit. (Auch „der Geograph" genannt.) Um 1628. Rouen, Museum.



Hofnarr. (Pablillos.) Um 1628. Madrid, Prado.



Äsop. Um 1629. Madrid, Prado.



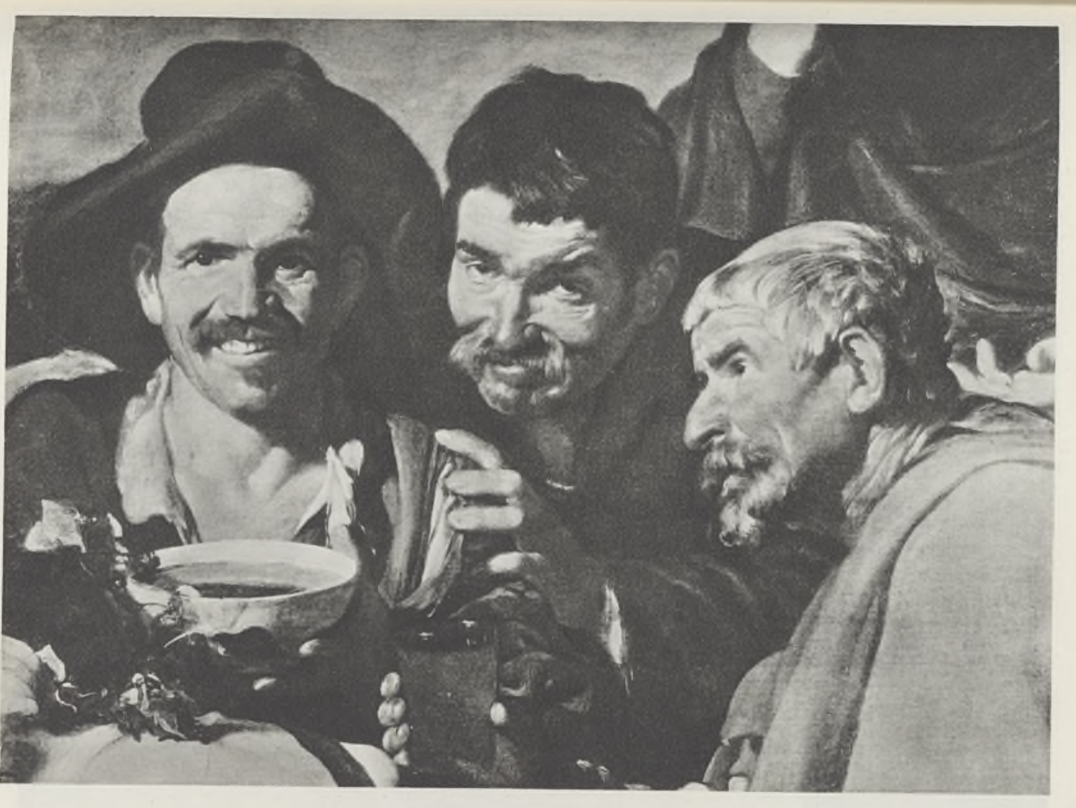
Menippus. Um 1629. Madrid, Prado.



Christus an der Säule. Um 1629. London, Nationalgalerie.



Die Trinker. (Los Borracchos.) Um 1629 Madrid, Prado.



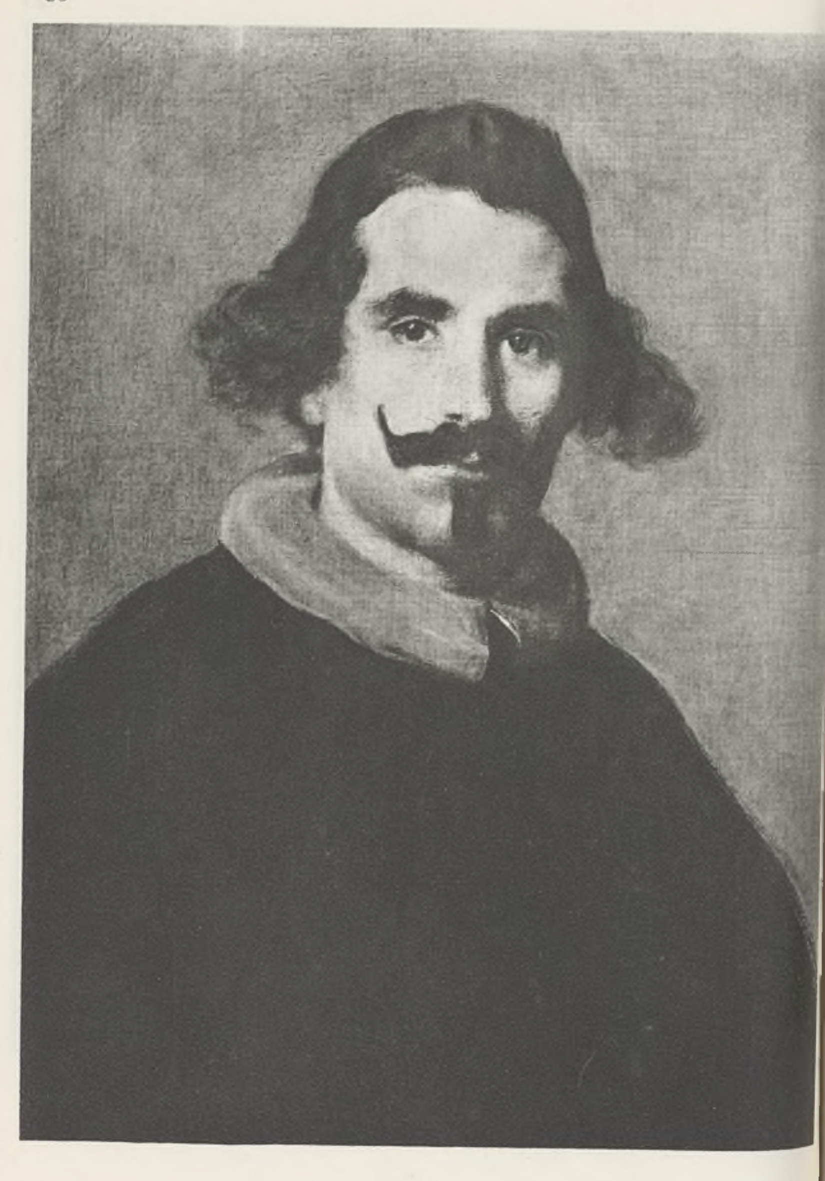
Bauernköpfe. (Ausschnitt aus „Die Trinker.)



Der bunte Rock Josephs. 1630. Madrid, P...



Die Schmiede des Vulcan. 1630. Madrid, Prado.



Selbstbildnis des Velazquez. Um 1630. Rom, Capitolinisches Museum.



Joana de Miranda. Um 1630. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Sybille. Um 1630. Madrid, Prado.



Infantin Maria, Königin von Ungarn. 1630. Madrid, Prado.



Infantin Maria, Königin von Ungarn. 1630.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Isabella von Bourbon, erste Gemahlin Philipps IV. Um 1630.
Kopenhagen, Galerie Christiansborg.



Der Hofnarr Pernia. („Barbarossa".) Um 1632. Madrid, Prado.



Der Oberjägermeister Juan Mateos. 1632. Dresden, Gemäldegalerie.



Prinz Baltasar Carlos und sein Zwerg. 1632. Boston, Museum of Fine Arts.



Prinz Baltasar Carlos. 1633. London, Wallace-Collection.



Olivares. Um 1633. Madrid, Prado.



Olivares. Um 1633. Schloß Schleißheim.



Infant Ferdinand als Jäger. Um 1633. Madrid, Prado.



Philipp IV. als Jäger. Um 1634. Madrid, Prado.



Prinz Baltasar Carlos als Jäger. Um 1635. Madrid, Prado.



Prinz Baltasar Carlos. 1635. Madrid, Prado.



Prinz Baltasar Carlos. 1635. Madrid, Prado.



Die Übergabe von Breda. (Las Lanzas.) Um 1635. Madrid, Prado.



Justin von Nassau und Spinola. (Ausschnitt aus „Übergabe von Breda".)



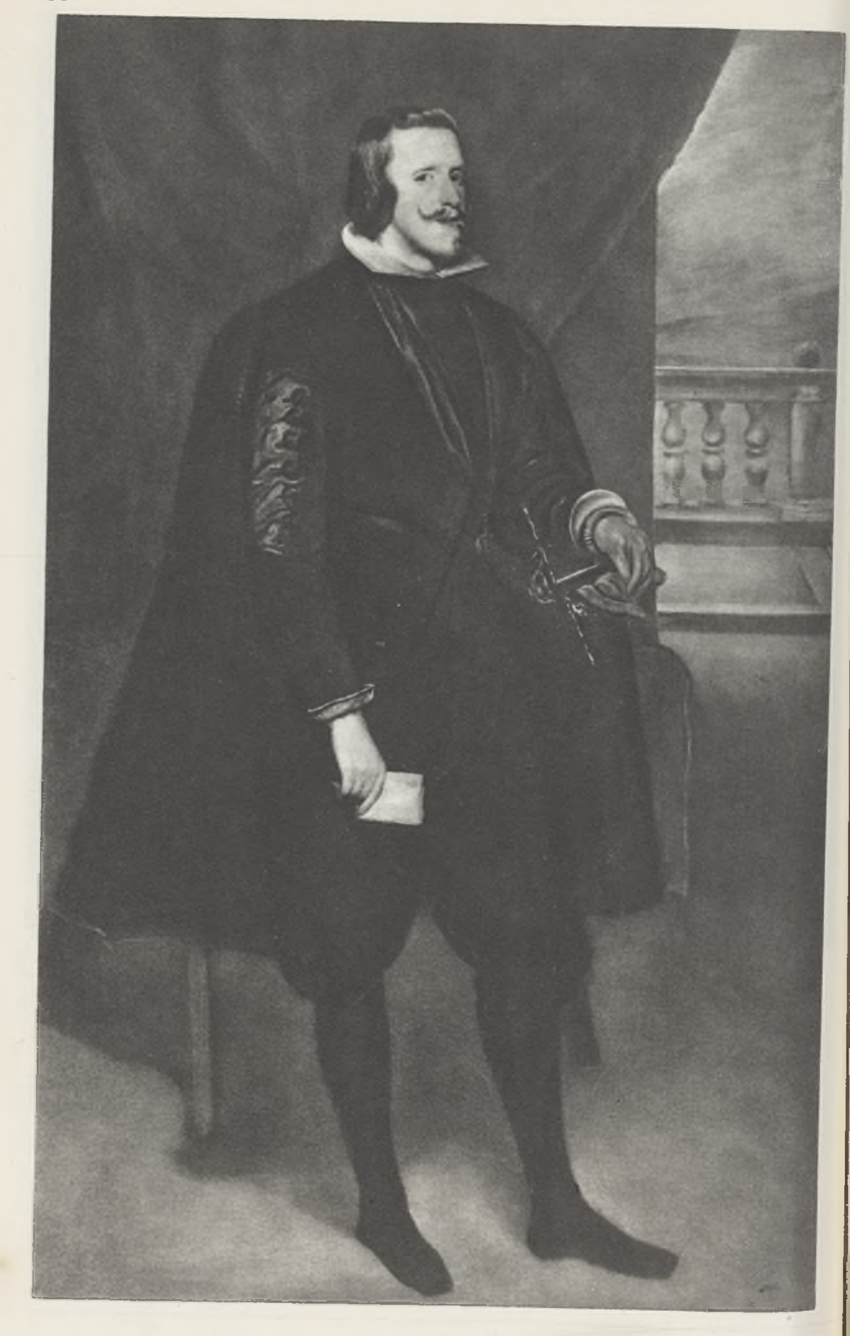
Soldaten im Gefolge Justins von Nassau. (Ausschnitt aus „Übergabe von Breda".)



Philipp IV. Um 1636. Madrid, Prado.



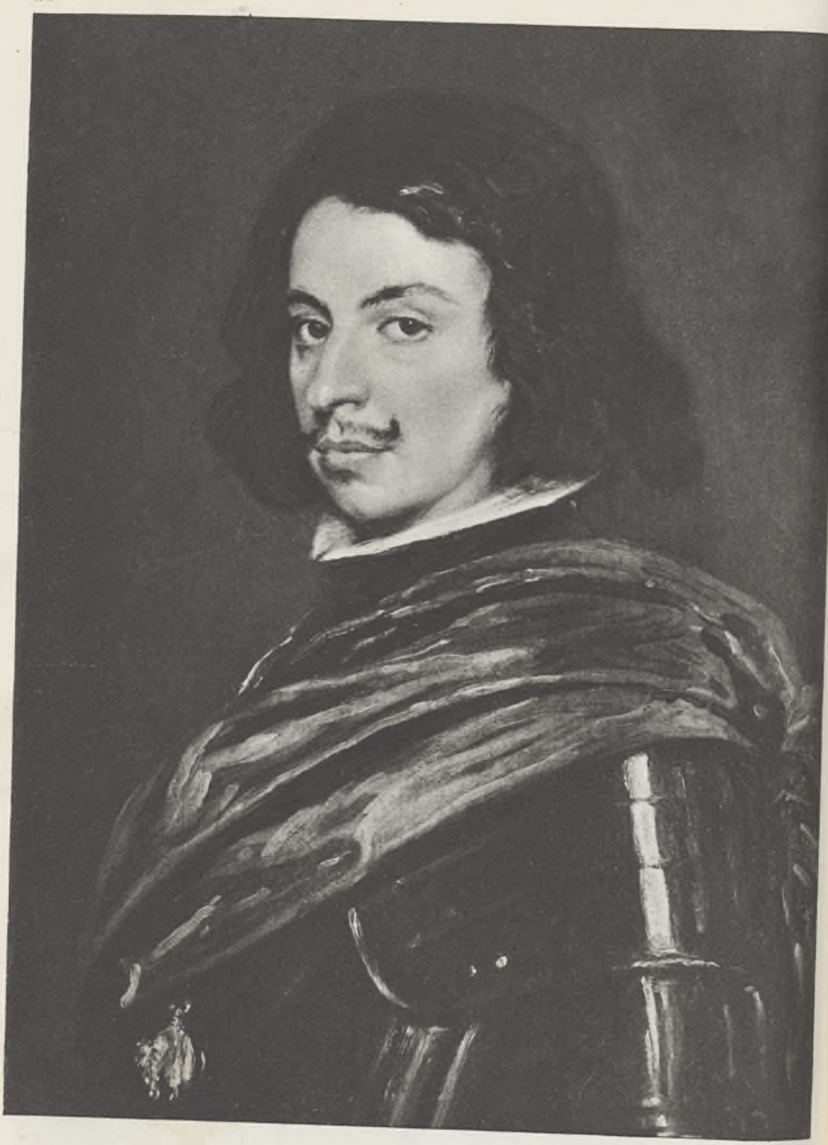
Isabella von Bourbon, erste Gemahlin Philipps IV. Um 1636. Madrid, Prado.



Philipp IV. Um 1636. Petersburg, Ermitage.



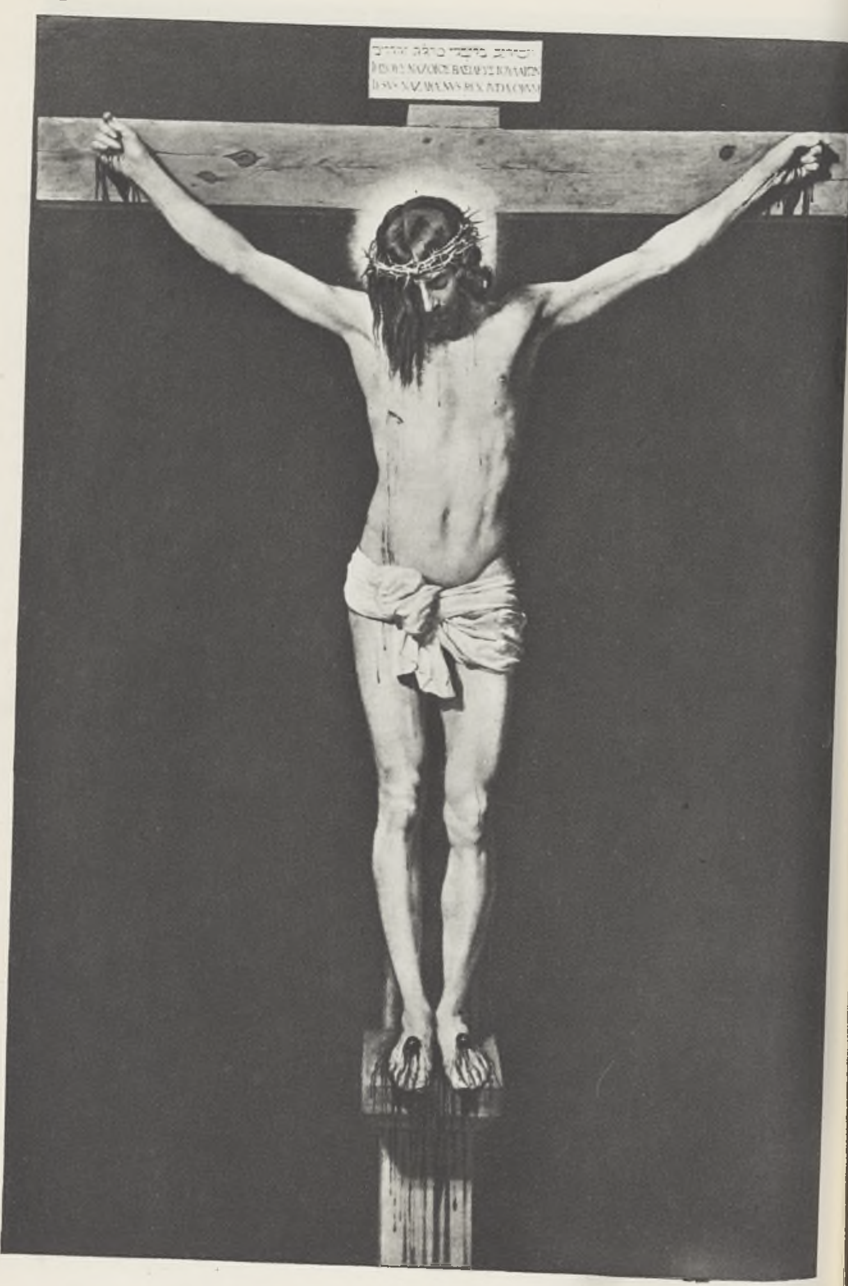
Philipp IV. 1636. London, Nationalgalerie.



Francesco II. von Este, Herzog von Modena. 1638. Modena, Galerie.



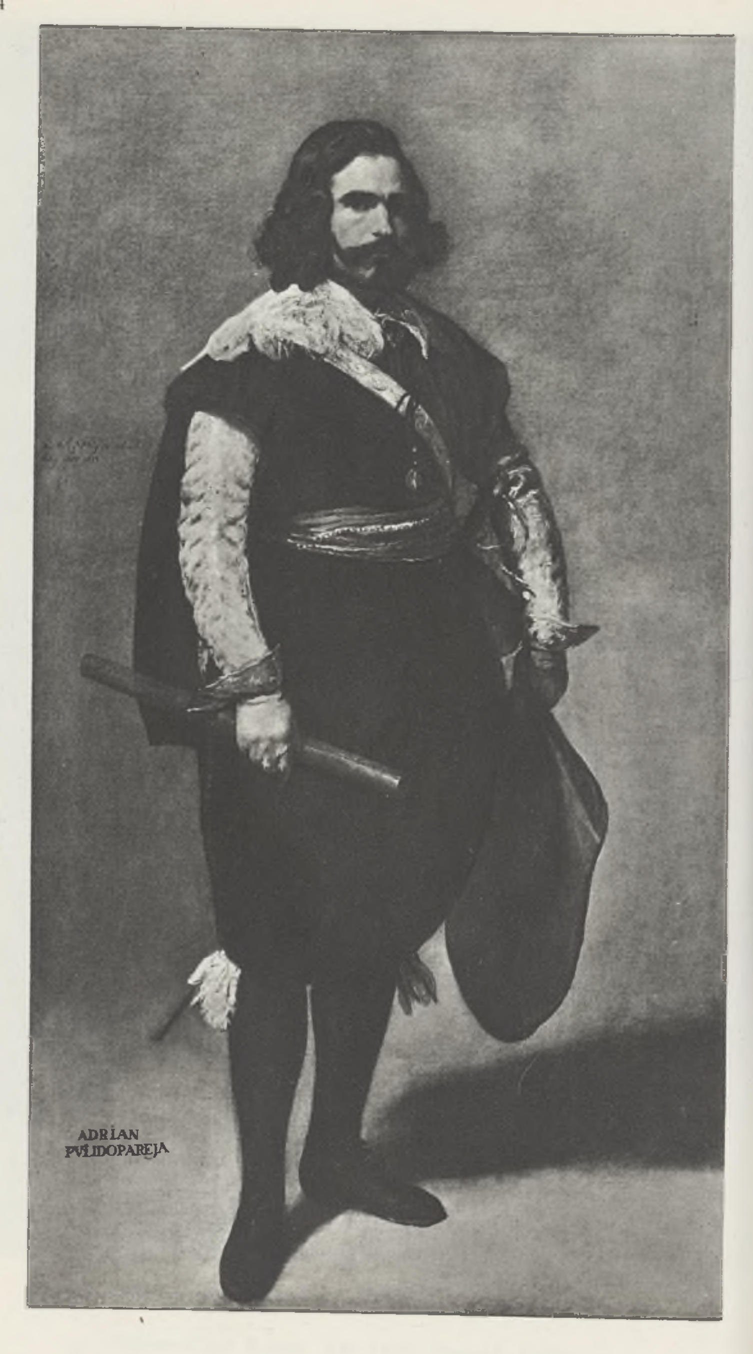
Der Graf von Benavente. Um 1638. Madrid Prado.



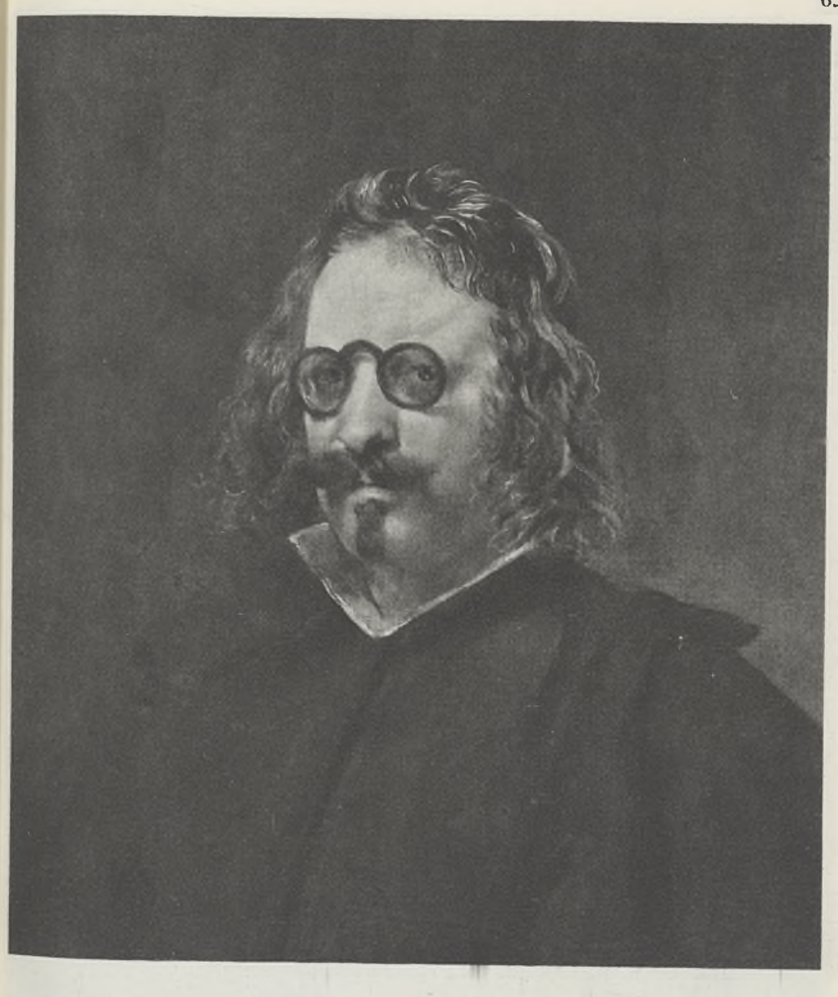
Christus am Kreuz. Um 1638. Madrid, Prado.



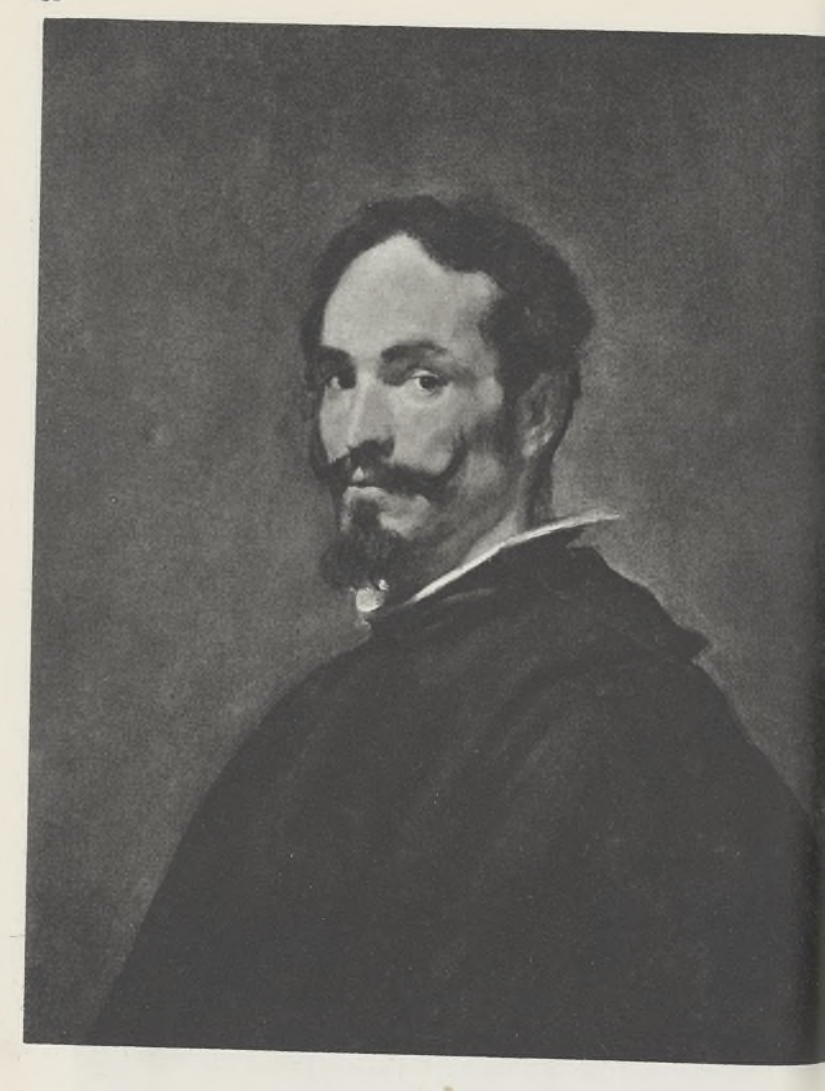
Prinz Baltasar Carlos. Um 1639. Wien, Kunsthistorisches Museum.



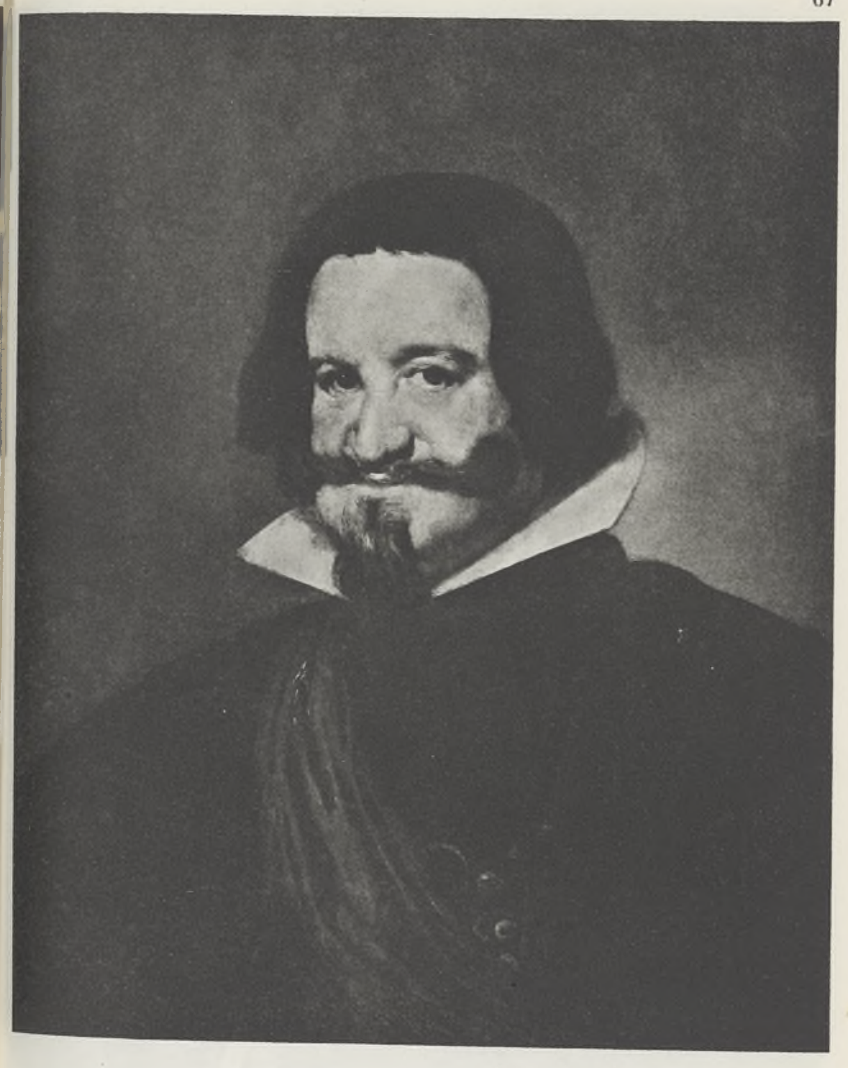
Admiral Adrian Pulido Pareja. 1639. London, Nationalgalerie.



Der Dichter Quevedo. Um 1640. London, Herzog von Wellington.



Alonso Cano. Um 1640. London, Herzog von Westminster.



Olivares. Um 1640. Petersburg, Ermitage.



Die Dame mit dem Fächer. Um 1640. London, Wallace-Collection.



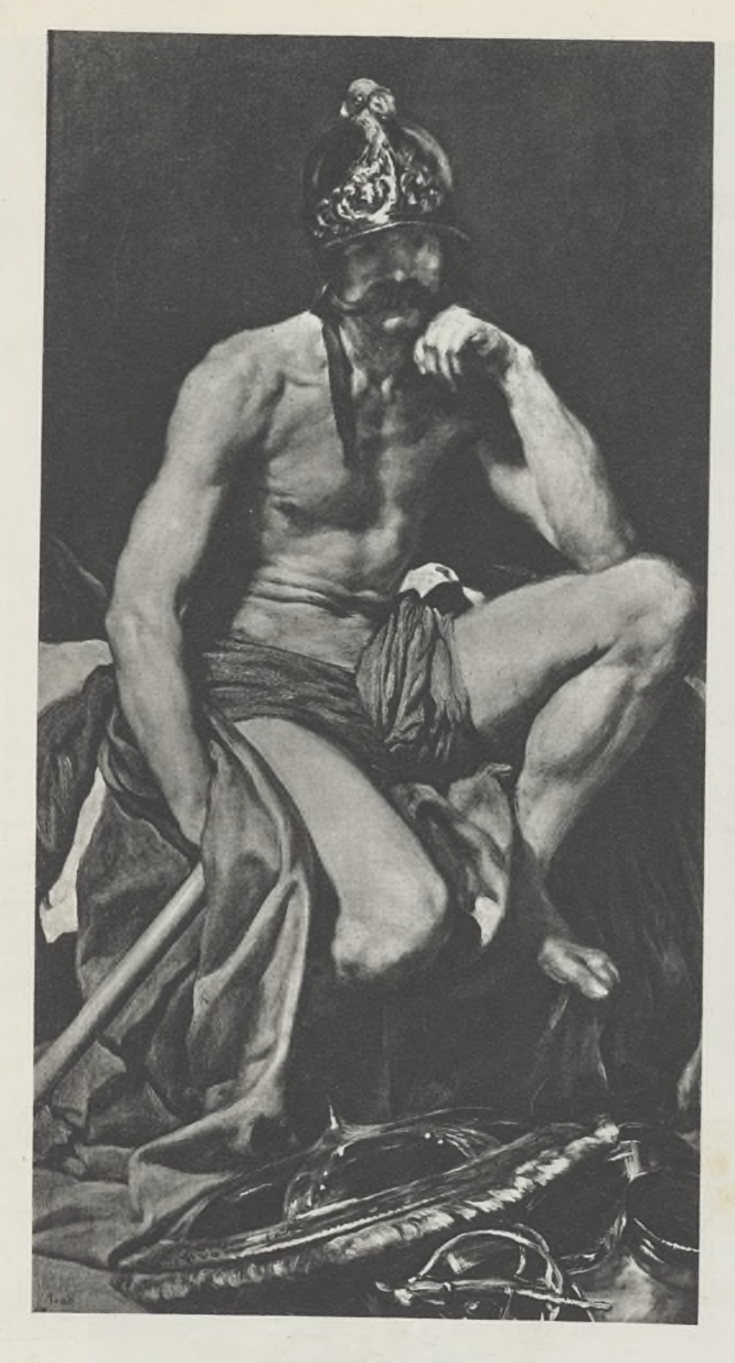
Die Hirschjagd. Um 1640. Früher Paris, Sammlung Sedelmeyer.



Philipp IV. auf der Saujagd. Um 1640. London. Nationalgalerie.



Die Jäger. (Ausschnitt aus „Die Saujagd“.)



Mars. Um 1642. Madrid, Prado.



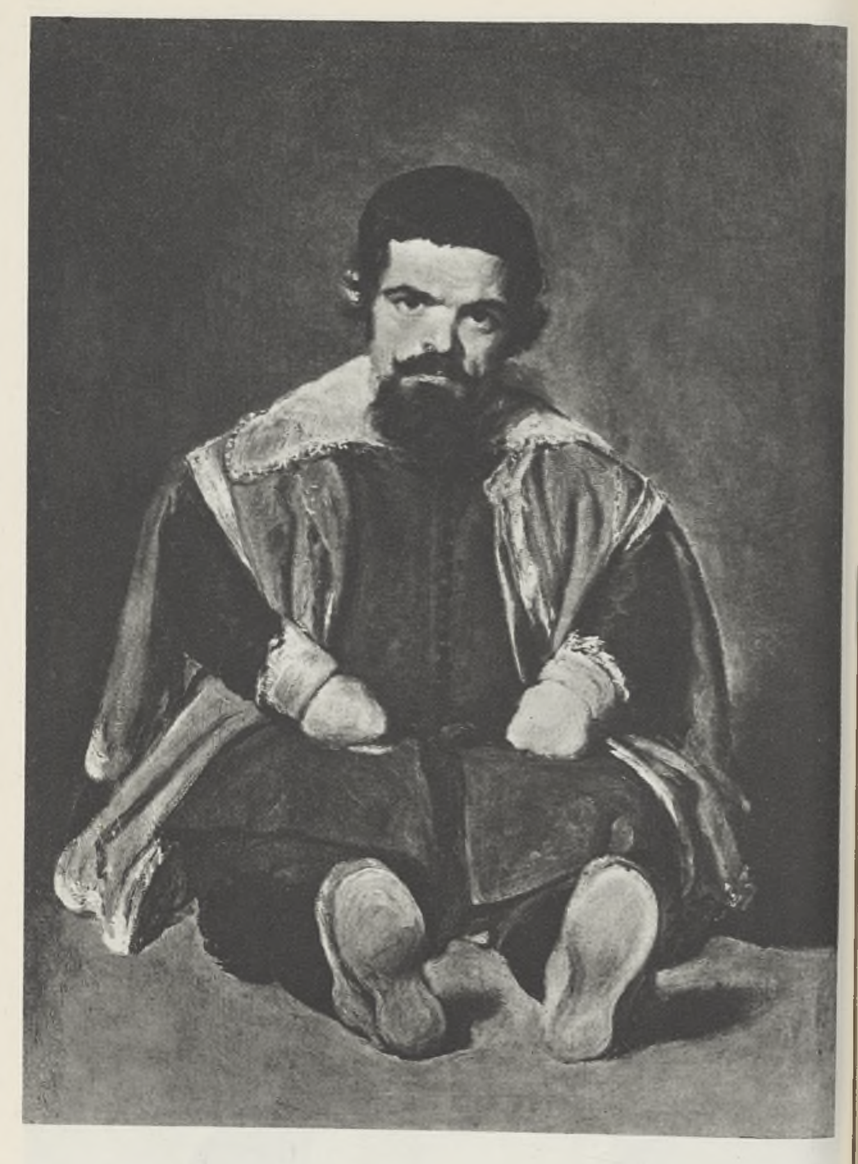
Venus und Cupido. Um 1642. London, Nationalgalerie.



Die Krönung der Maria. Um 1643. Madrid, Prado.



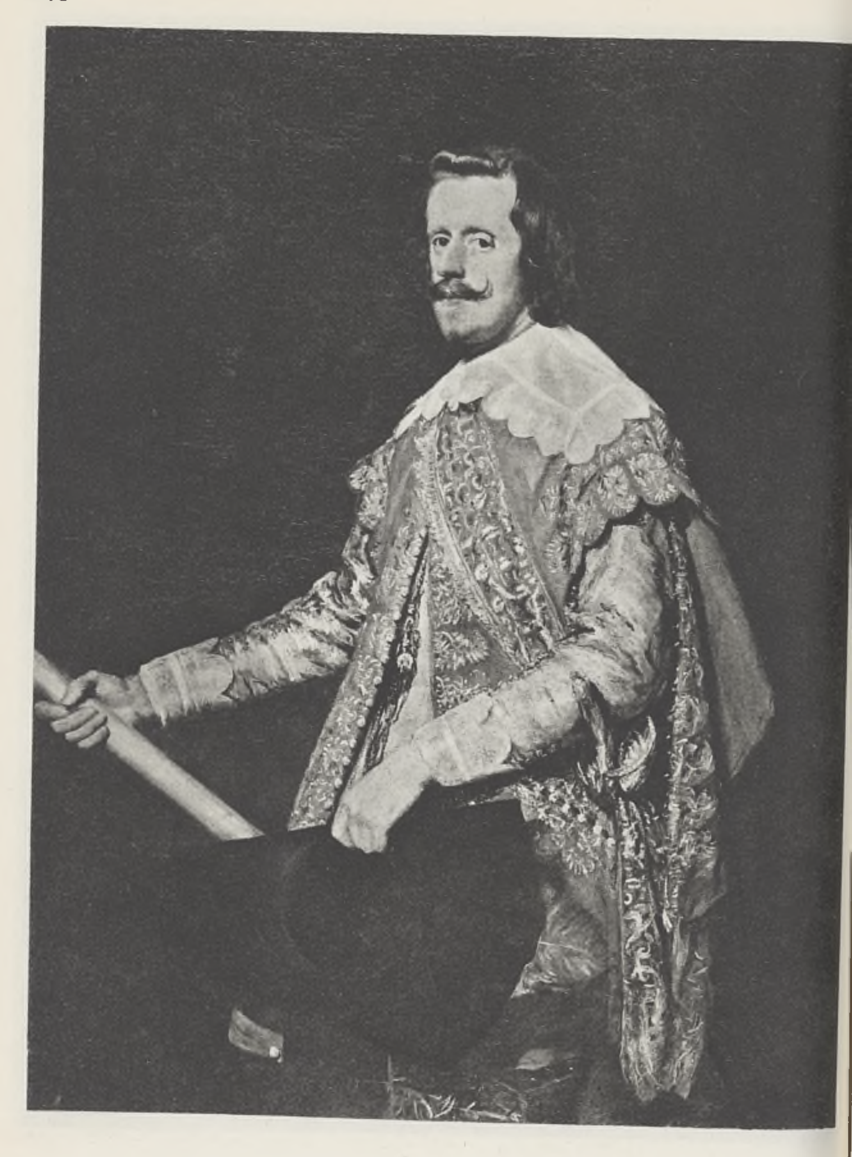
Kopf der Jungfrau. (Ausschnitt aus „Krönung der Maria“.)



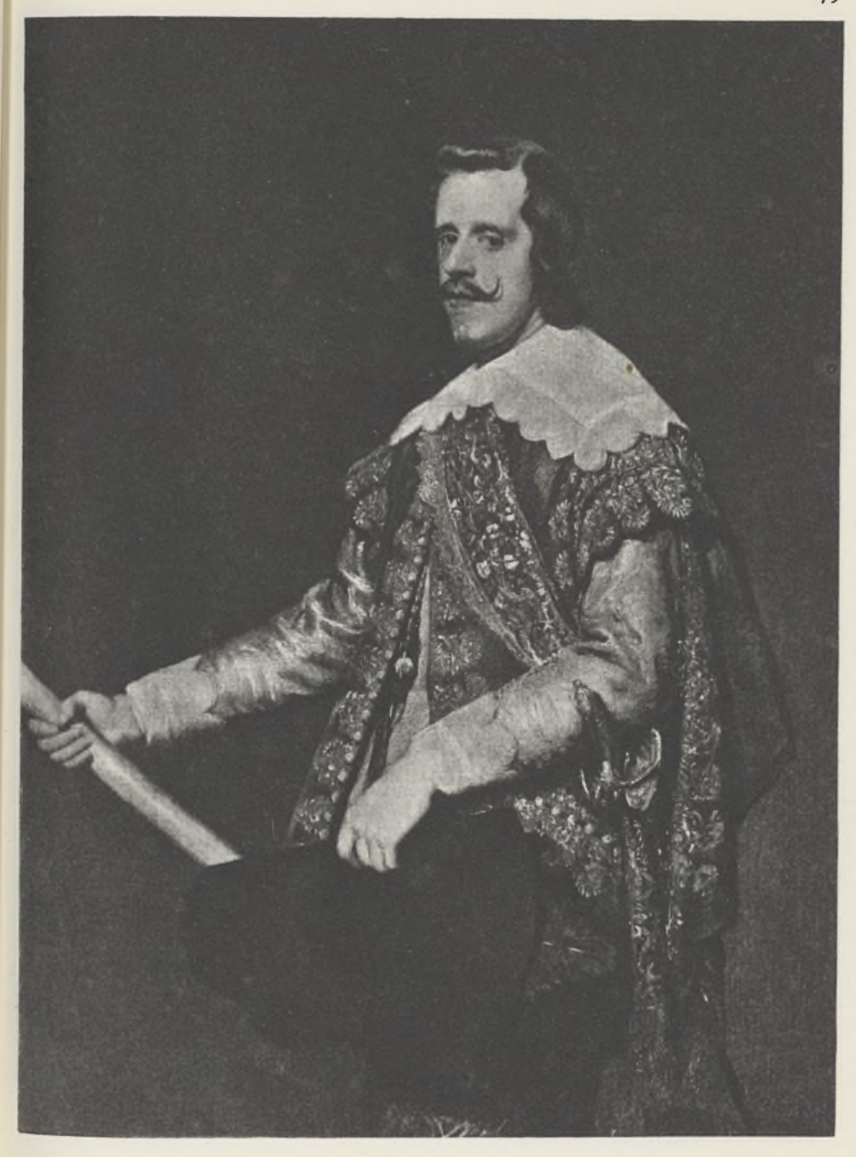
Hofzwerg. (Sebastian de Morra.) Um 1644. Madrid, Prado.



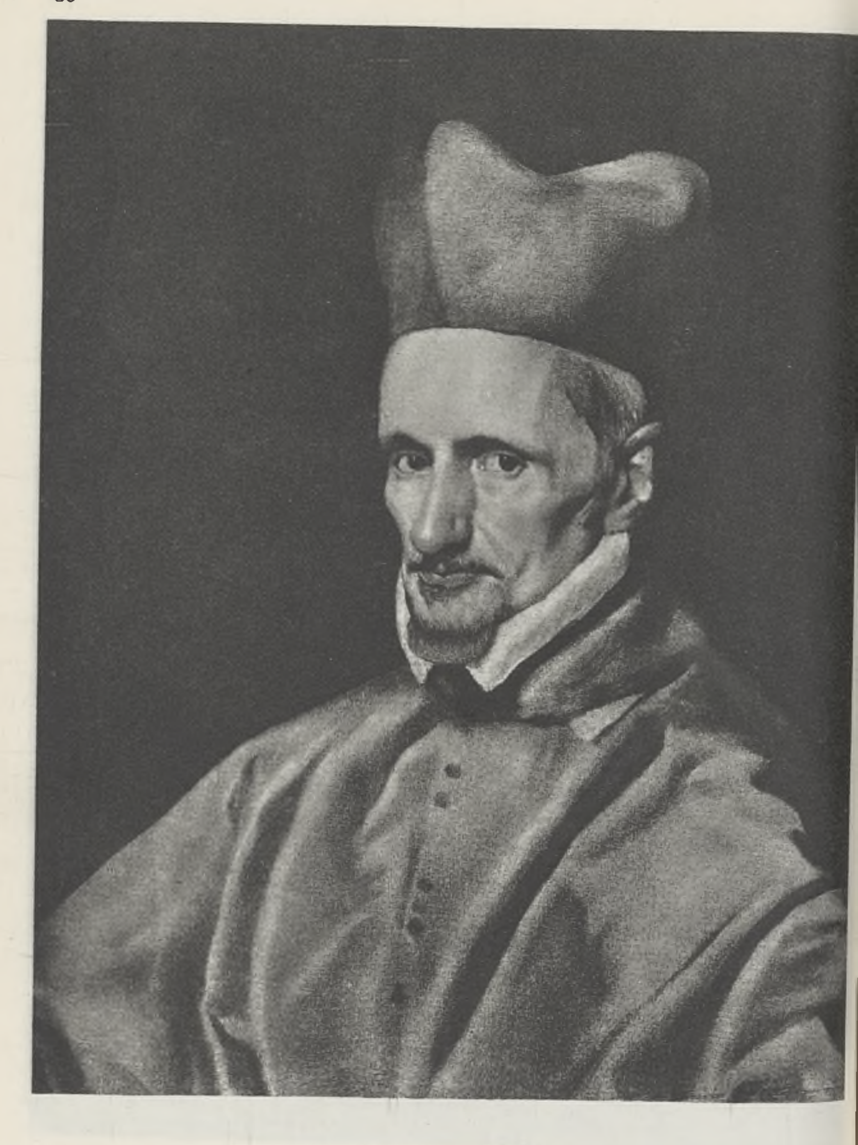
Hofzwerg. (El Primo.) Um 1644. Madrid, Prado.



Philipp IV. (Bildnis von Fraga.) 1644. New York, Sammlung Frick.



Philipp IV. (Bildnis von Fraga.) 1644. London, Dulwich-Galerie.



Kardinal Borja. Um 1645. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.



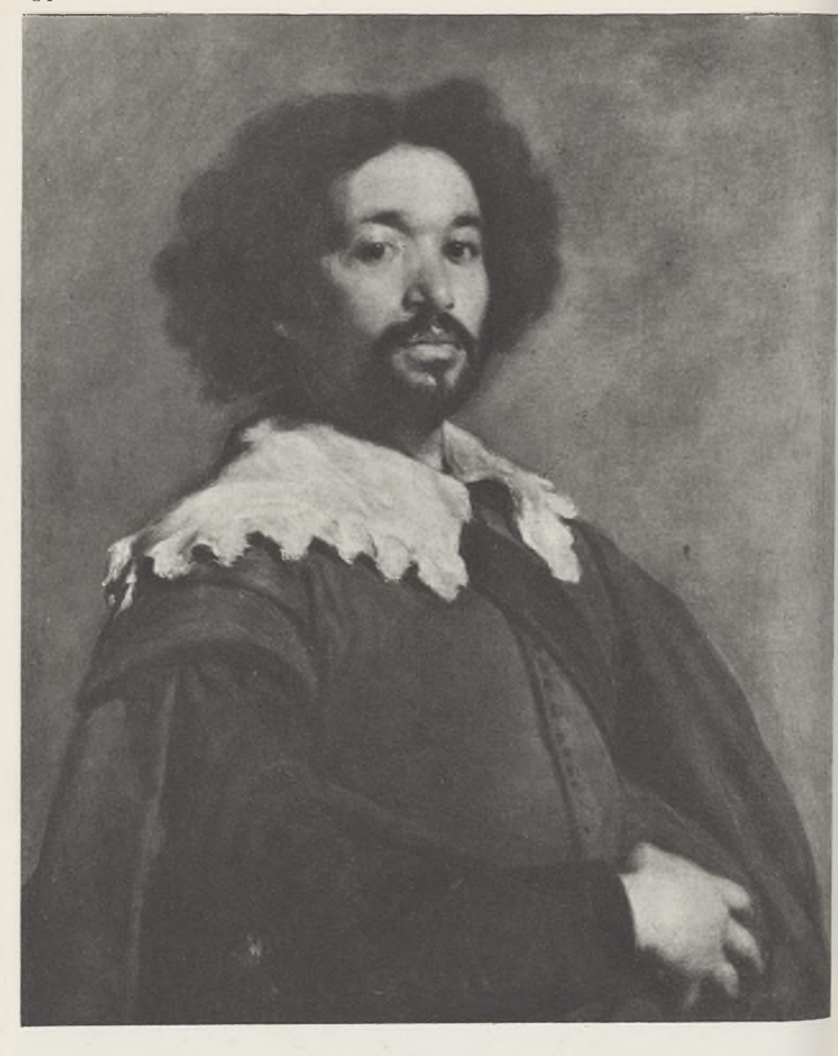
Kardinal Pamphili. Um 1645. New York, Hispanic Society.



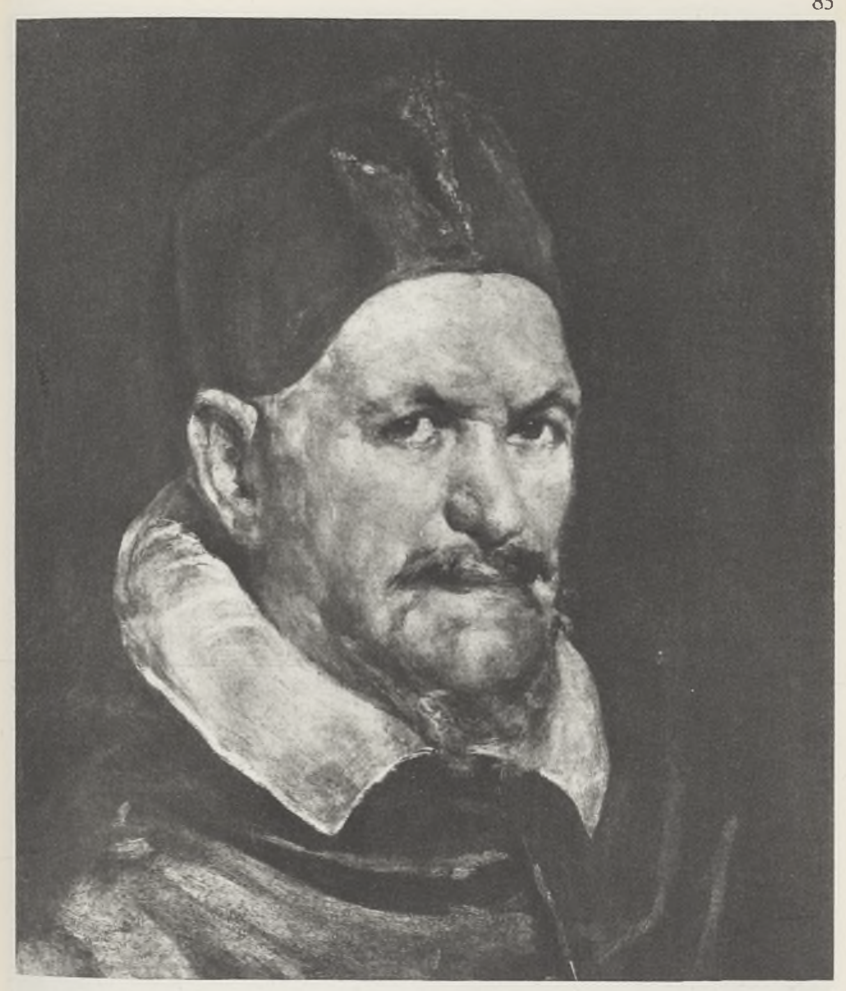
Infantin Maria Teresa. Um 1645. New York, Sammlung Pierpont Morgan.



Bildnis eines jungen Mädchens. Um 1645. New York, Hispanic Society.



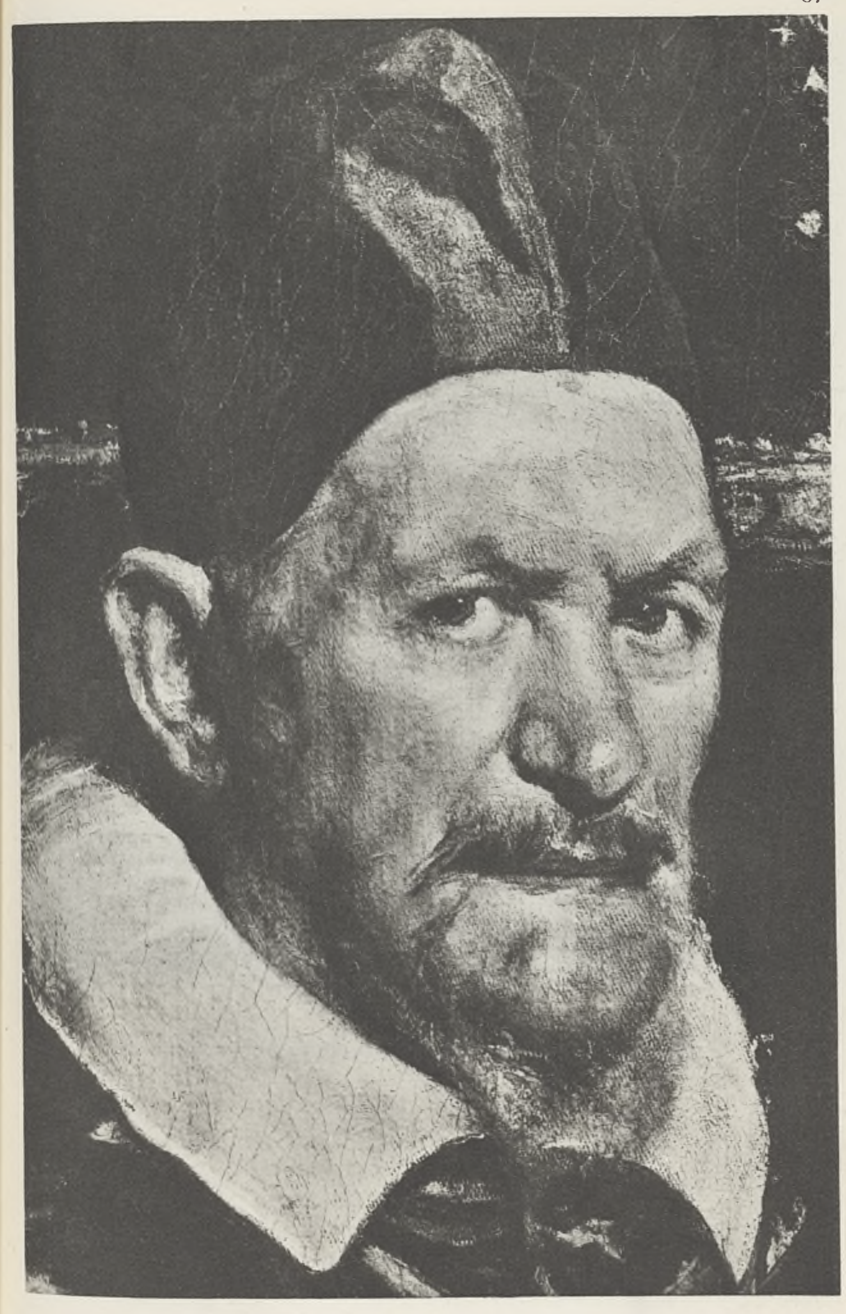
Juan de Pareja. 1649. Los Angeles, Sammlung Archer M. Huntington.



Papst Innocenz X. 1650. Petersburg, Ermitage.



Papst Innocenz X. 1650. Rom, Palazzo Doria.



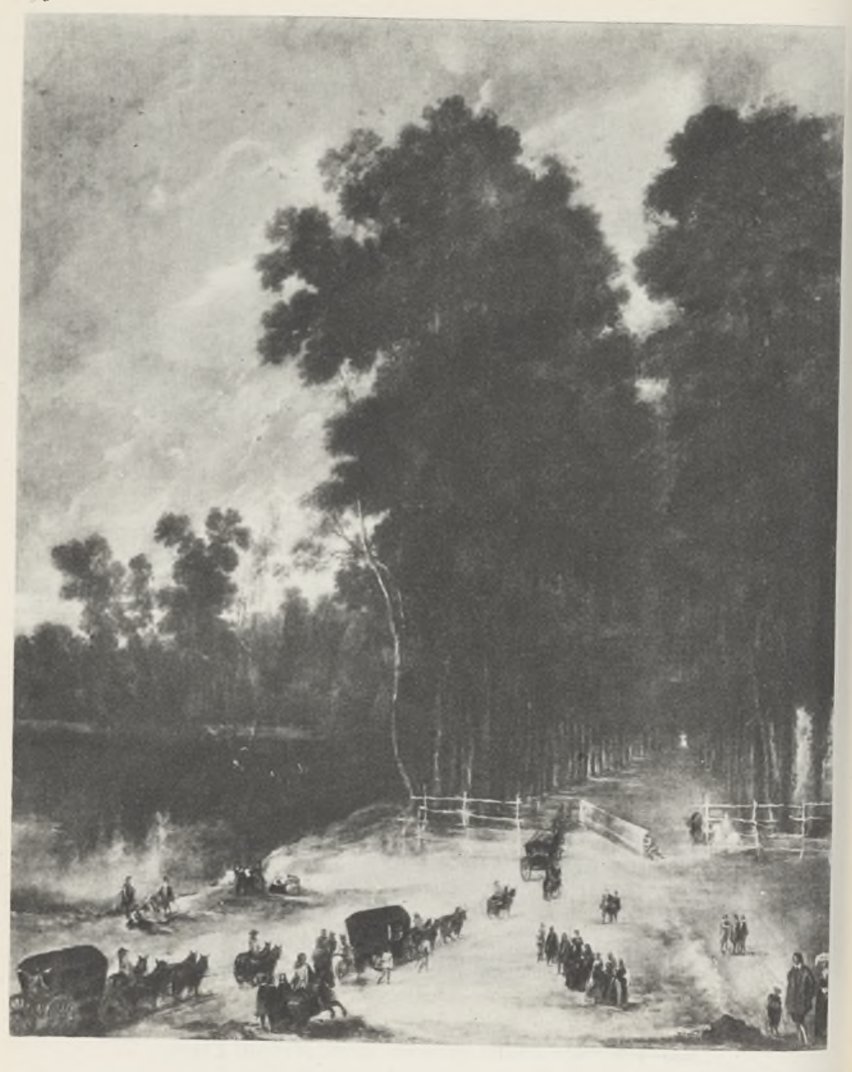
Papst Innocenz X. (Ausschnitt.)



Aus der Villa Medici in Rom. 1650. Madrid, Prado.



Aus der Villa Medici in Rom. 1650. Madrid, Prado.



Calle de la Reina in Aranjuez. Madrid, Prado.



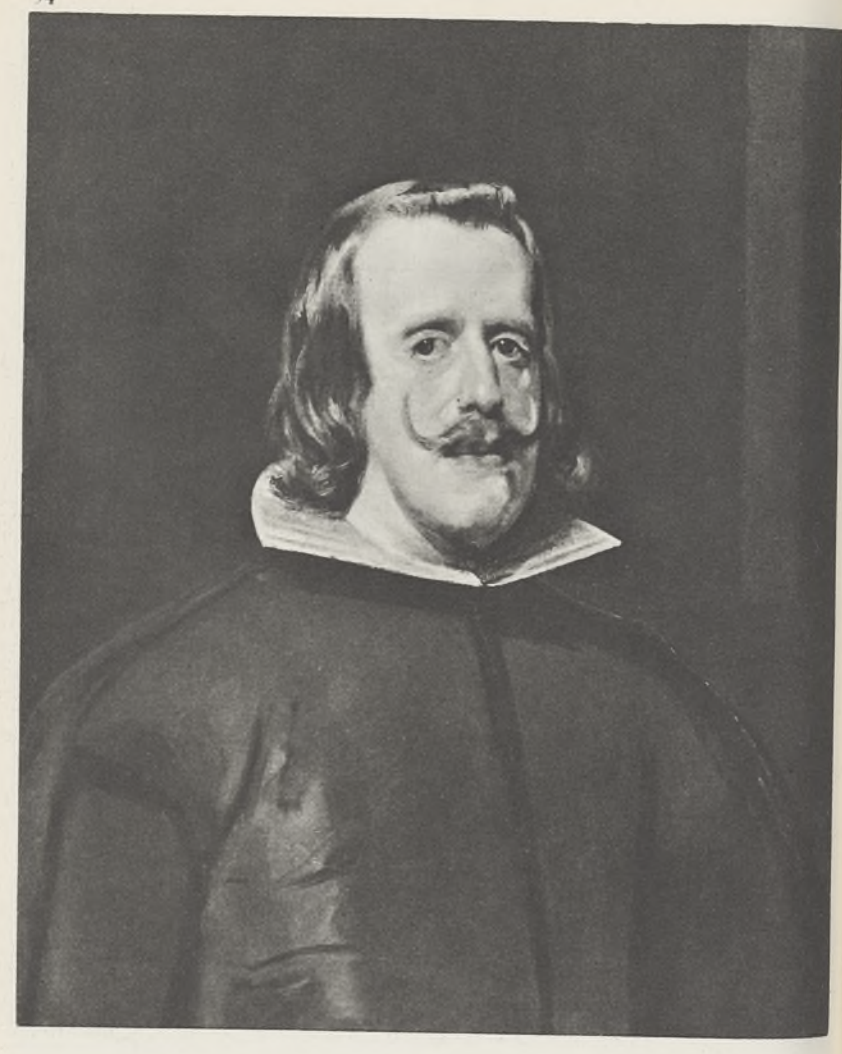
Der Tritonenbrunnen in Aranjuez. Madrid, Prado.



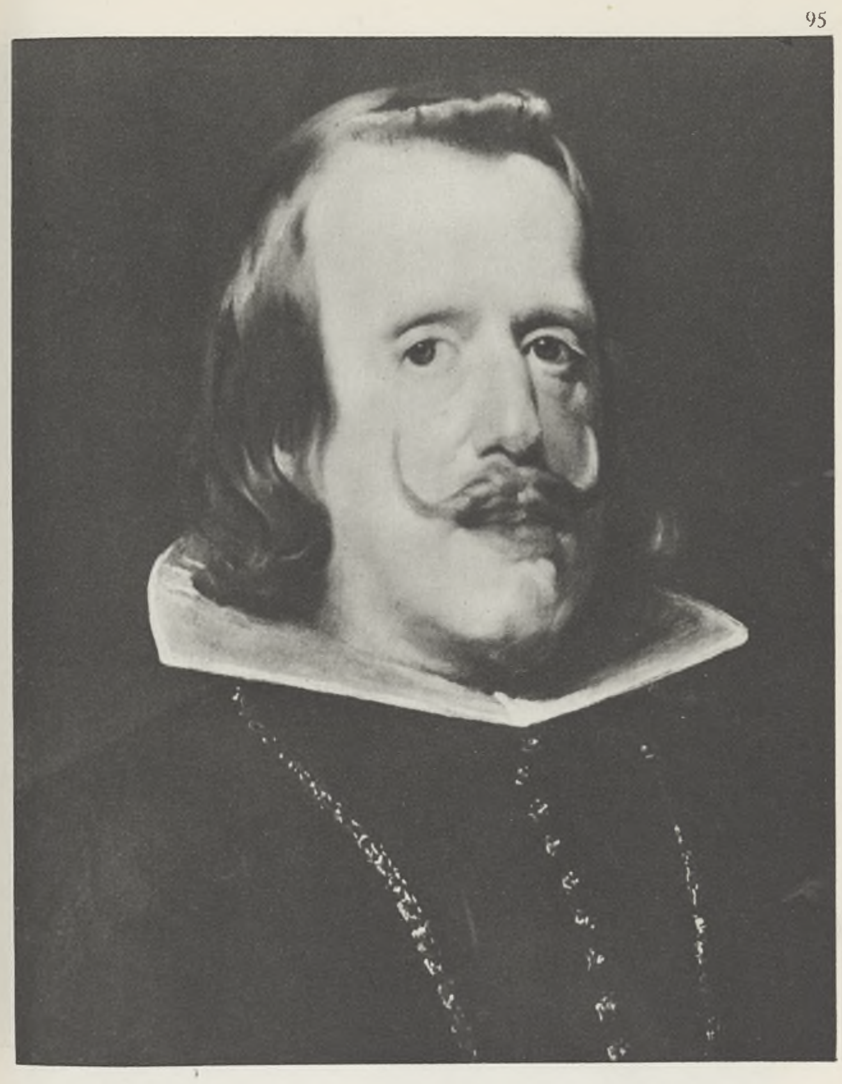
Infantin Maria Teresa. Um 1652. Wien, Kunsthistorisches Museum.



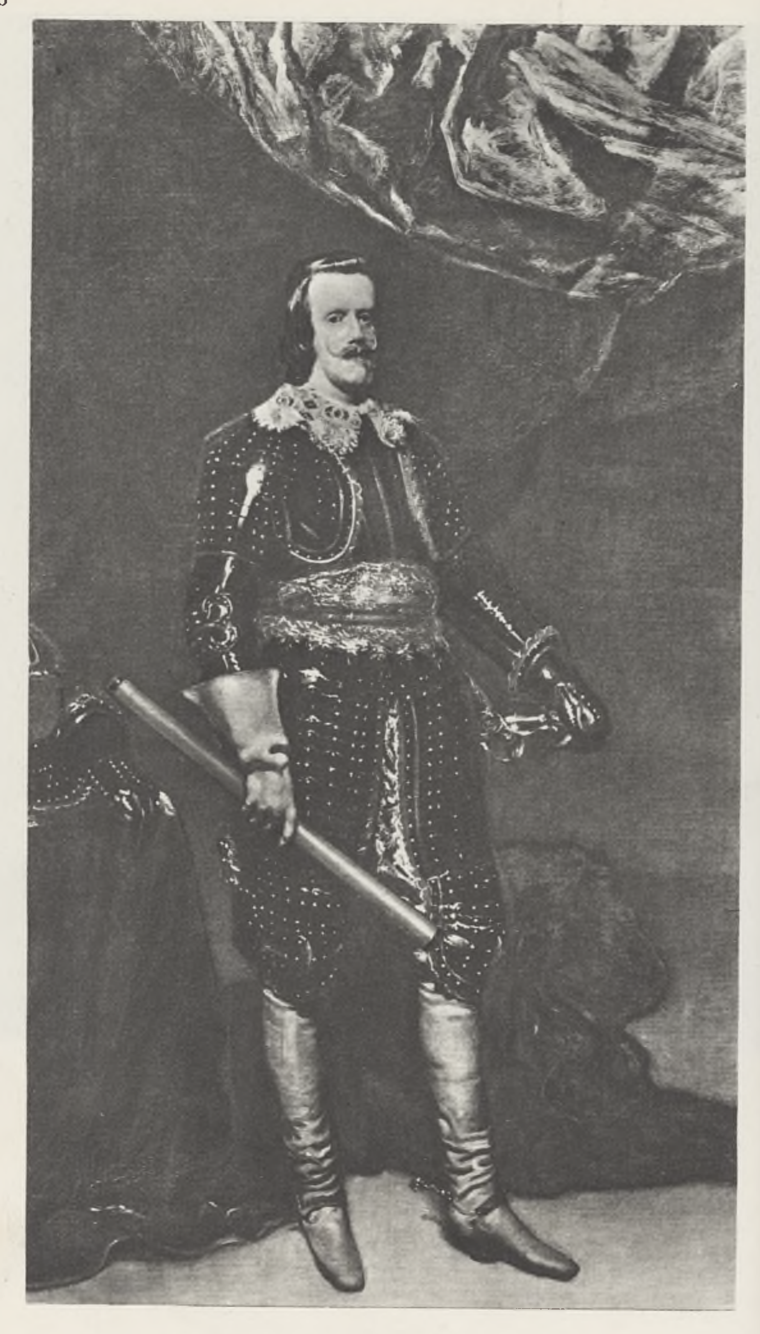
Infantin Maria Teresa. 1652. Paris, Louvre.



Philipp IV. Um 1655. Madrid, Prado.



Philipp IV. Um 1655. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Philipp IV. Um 1655. Madrid, Prado.



Marianne, zweite Gemahlin Philipps IV. Um 1655. Madrid, Prado.



Infantin Margarita. Um 1653. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Infantin Margarita. Um 1654. Paris, Louvre.



Infantin Margarita. Um 1656. Wien, Kunsthistorisches Museum.



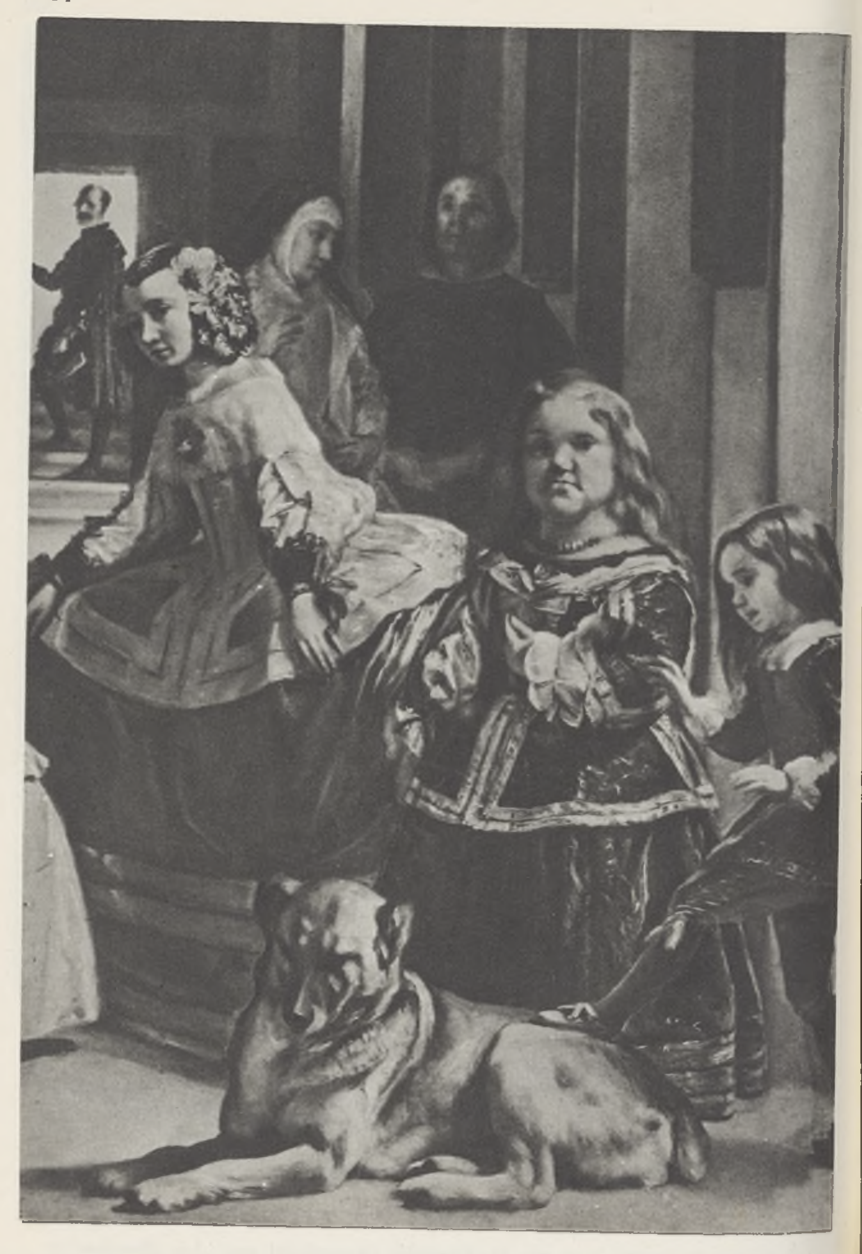
Infantin Margarita. Um 1656. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.



Die Familie Philipps IV. (Las Meninas.) 1656. Madrid, Prado.



Infantin Margarita und ein Hoffräulein. (Ausschnitt aus „Las Meninas“.)



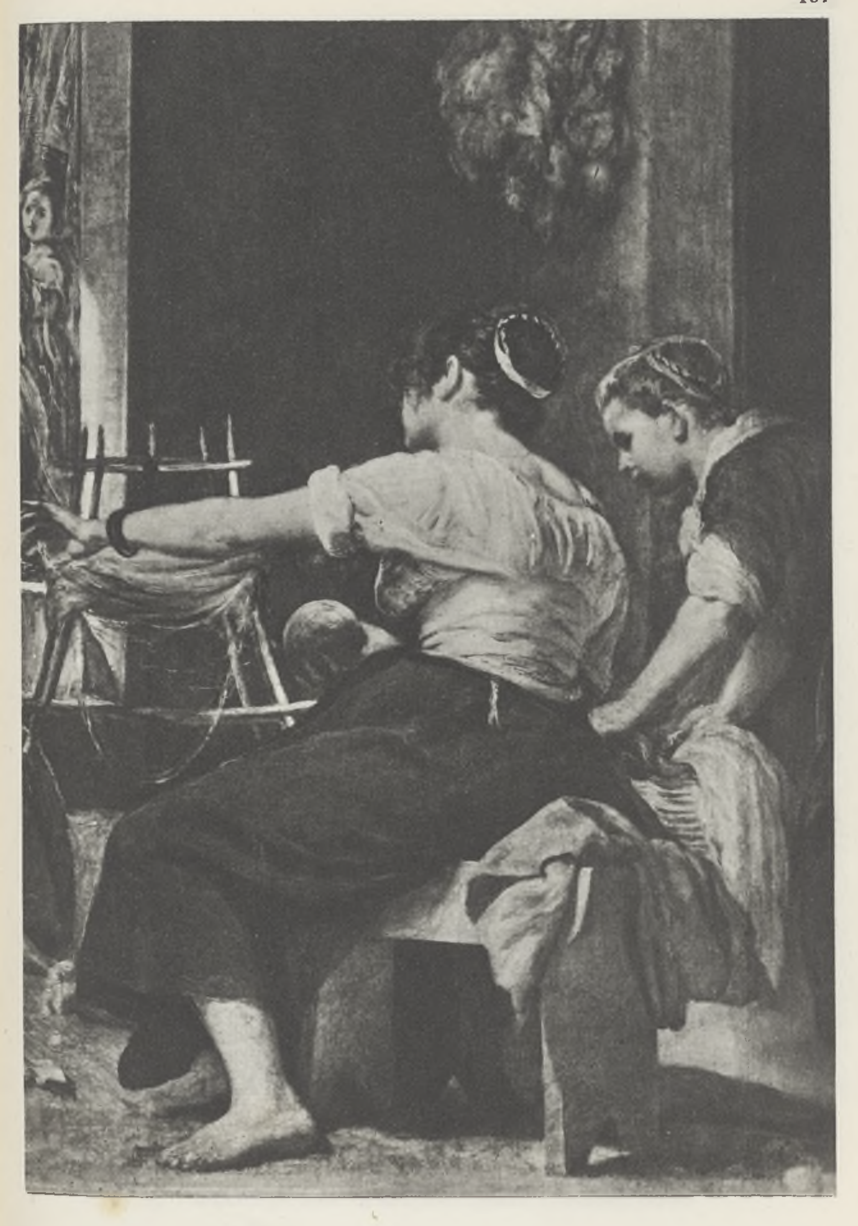
Figurengruppe. (Ausschnitt aus „Las Meninas".)



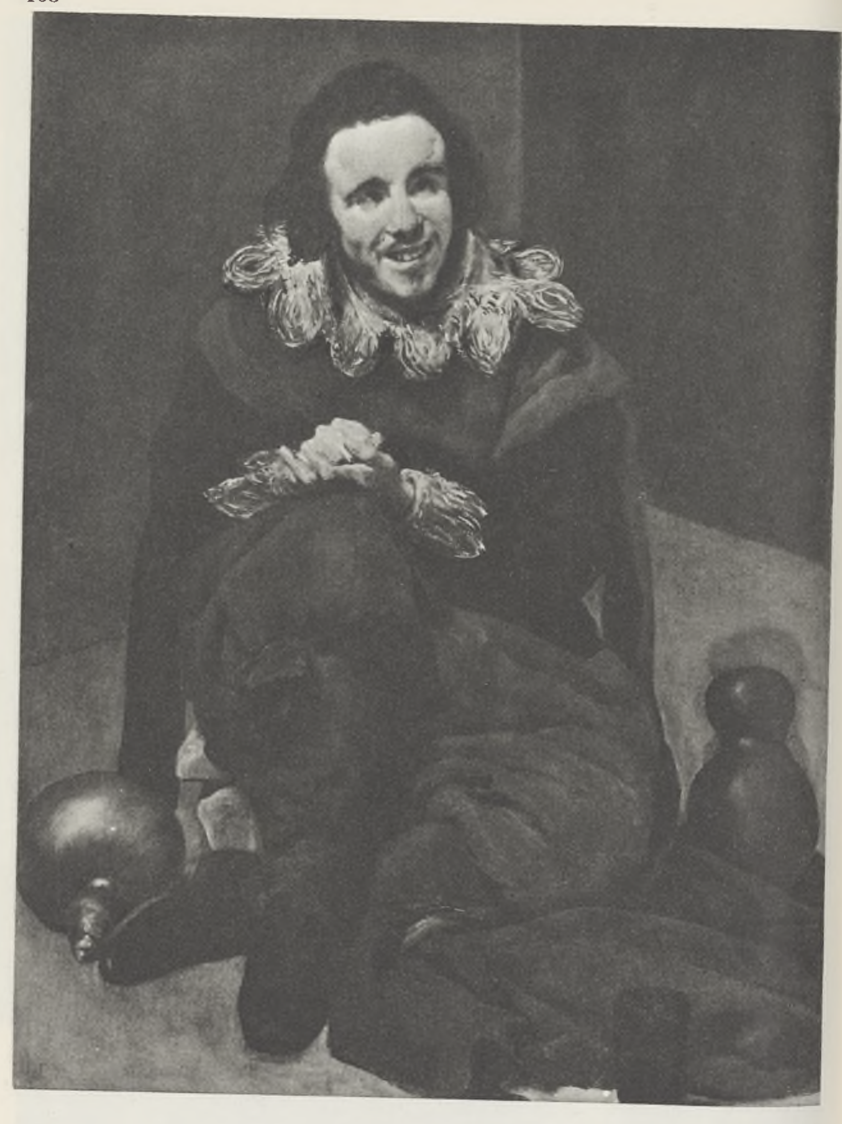
Mercur und Argus. Um 1657. Madrid, Prado.



Die Teppichwirkerinnen. (Las Hilanderas.) Um 1657. Madrid, Prado.



Zwei Arbeiterinnen. (Ausschnitt aus „Las Hilanderas".)



Der Idiot von Coria. Um 1657. Madrid, Prado.



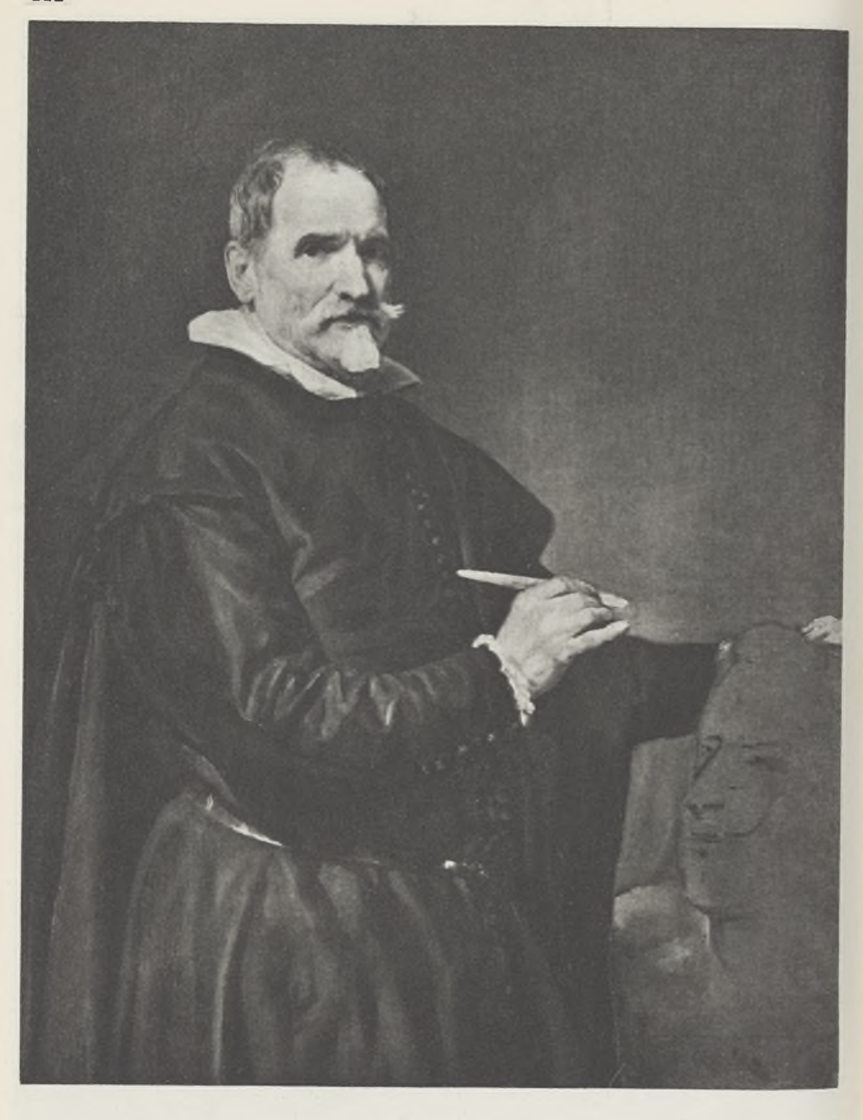
Das Kind von Vallecas. Um 1657. Madrid, Prado.



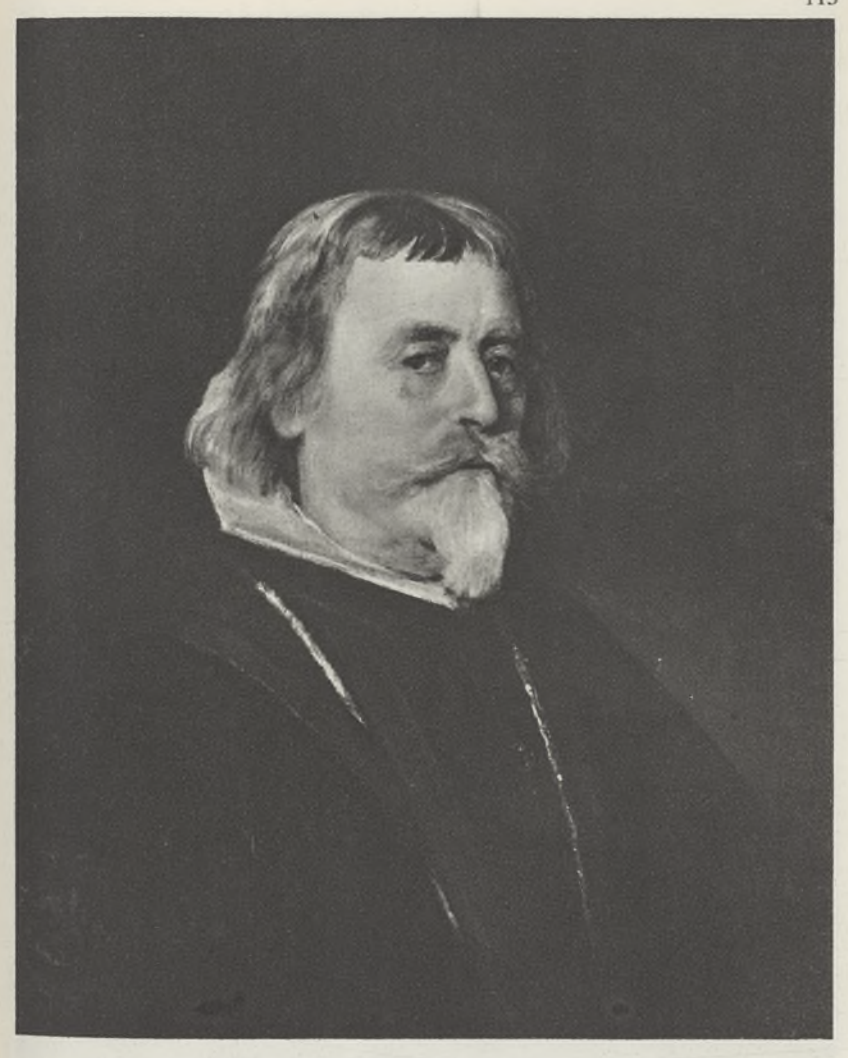
Hofnarr. („Don Juan d'Austria".) Um 1658. Madrid, Prado.



Hofzwerg. (Don Antonio el Ingles.) Um 1658. Madrid, Prado.



Der Bildhauer Alonso Cano. Um 1658. Madrid, Prado.



Porträt eines Unbekannten. Um 1658. Dresden, Gemäldegalerie.



Infant Philipp Prosper. Um 1659. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Infantin Margarita. Um 1660. Madrid, Prado.



Infantin Margarita.
Um 1660. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Infantin Margarita.
Um 1660. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Der Abt Antonius und der Einsiedler Paulus. Um 1660. Madrid, Prado.

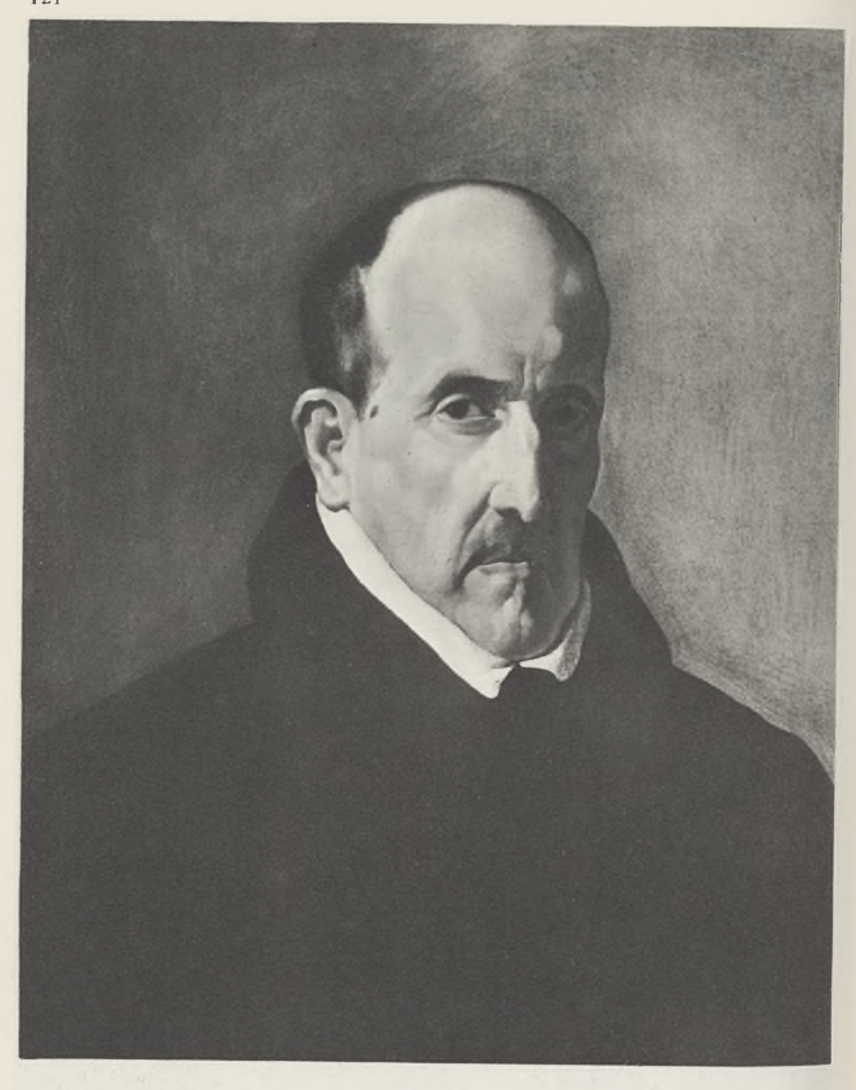
VELAZQUEZ
WERKSTATTBILDER
UND ZUSCHREIBUNGEN

Der Winzerbursche. Boston, Sammlung Francis Bartlett.

Die alte Obstfrau. New York, Sammlung Victor G. Fischer.



Der heilige Johannes. Boston, Sammlung Danielson.



Der Dichter Luis de Góngora. Boston, Museum of Fine Arts.



Isabella von Bourbon, erste Gemahlin Philipps IV. Um 1625.
Madrid, Richard Traumann

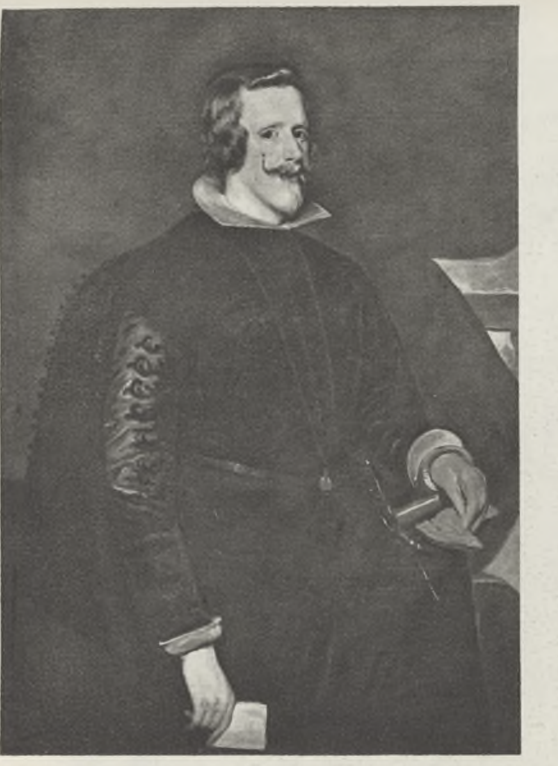


Philipp IV.



Isabella von Bourbon

London, Sammlung Huth.



Philipp IV. 1632.

Isabella von Bourbon.

Wien, Kunsthistorisches Museum.



Philipp IV. im Gebet.



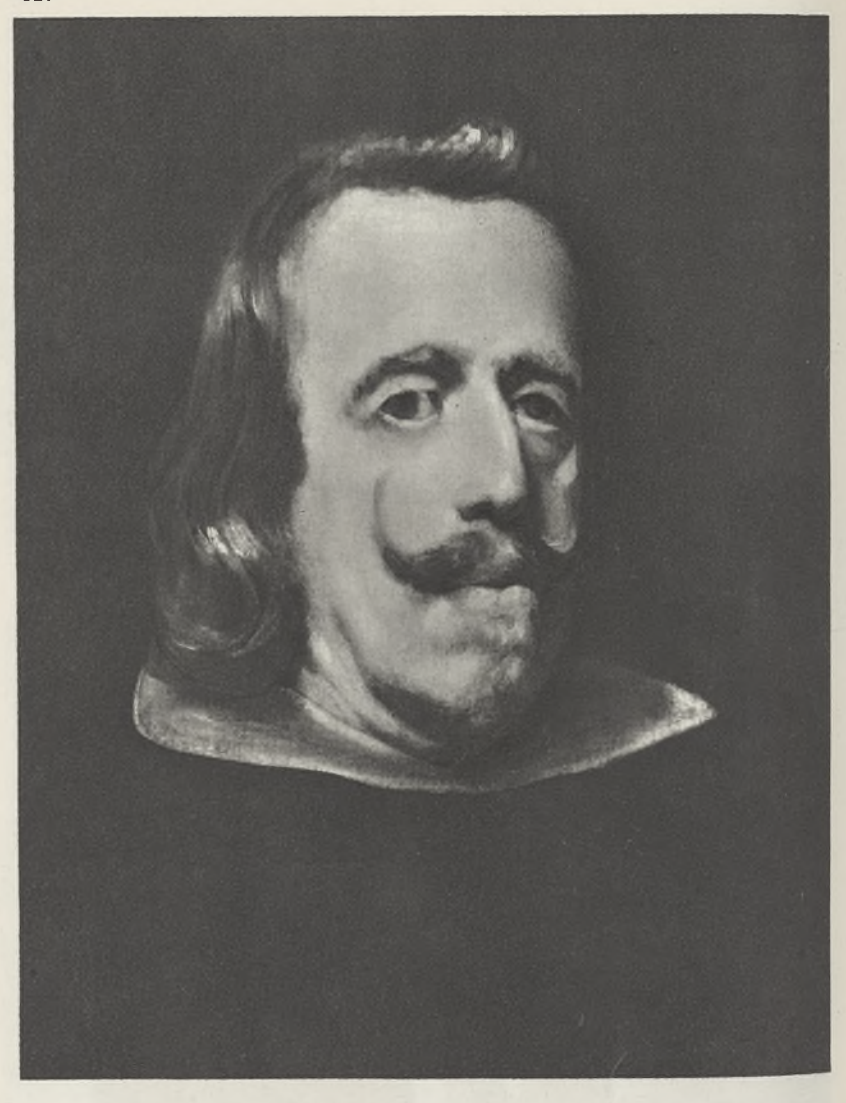
Königin Marianne im Gebet

Madrid, Prado.

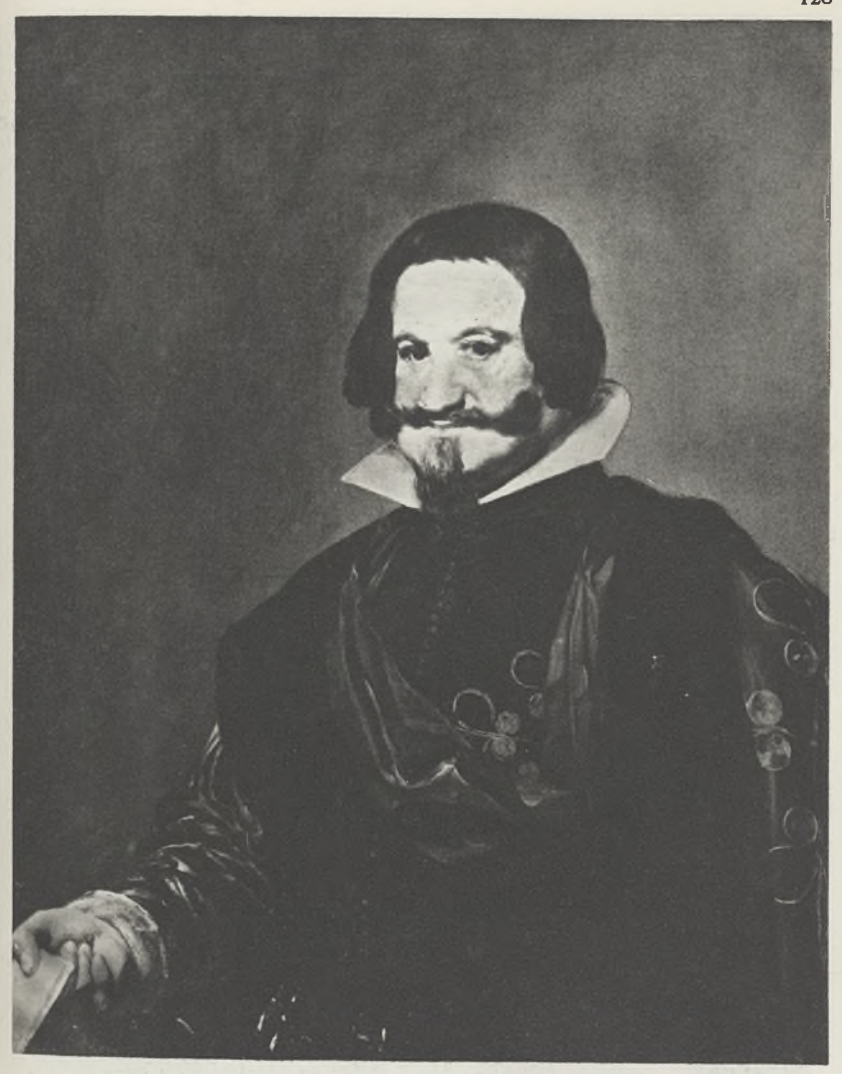


Philipp IV.

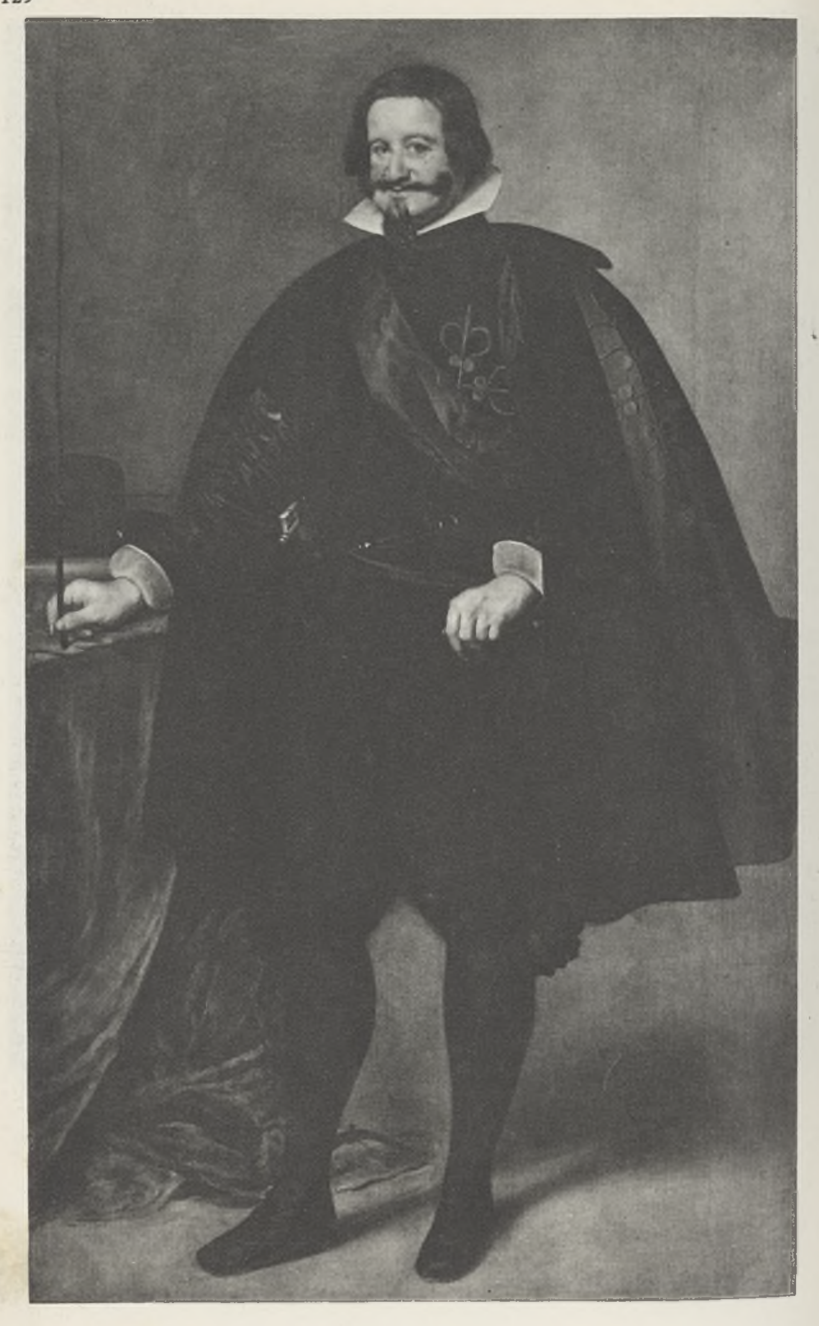
Cincinati, Art Museum, Ohio, Amerika. — London, Nationalgalerie.



Philipp IV. Turin. Pinakothek.



Olivares. Um 1638. Dresden, Gemäldegalerie.



Olivares. Petersburg, Ermitage.



Philipp IV. Florenz, Galerie Pitti.

Philipp III.

Margarete, Gemahlin Philipps III.

Um 1635. Madrid, Prado.



Prinz Baltasar Carlos in der Reitschule.

London, Wallace-Collection. London, Herzog von Westminster.



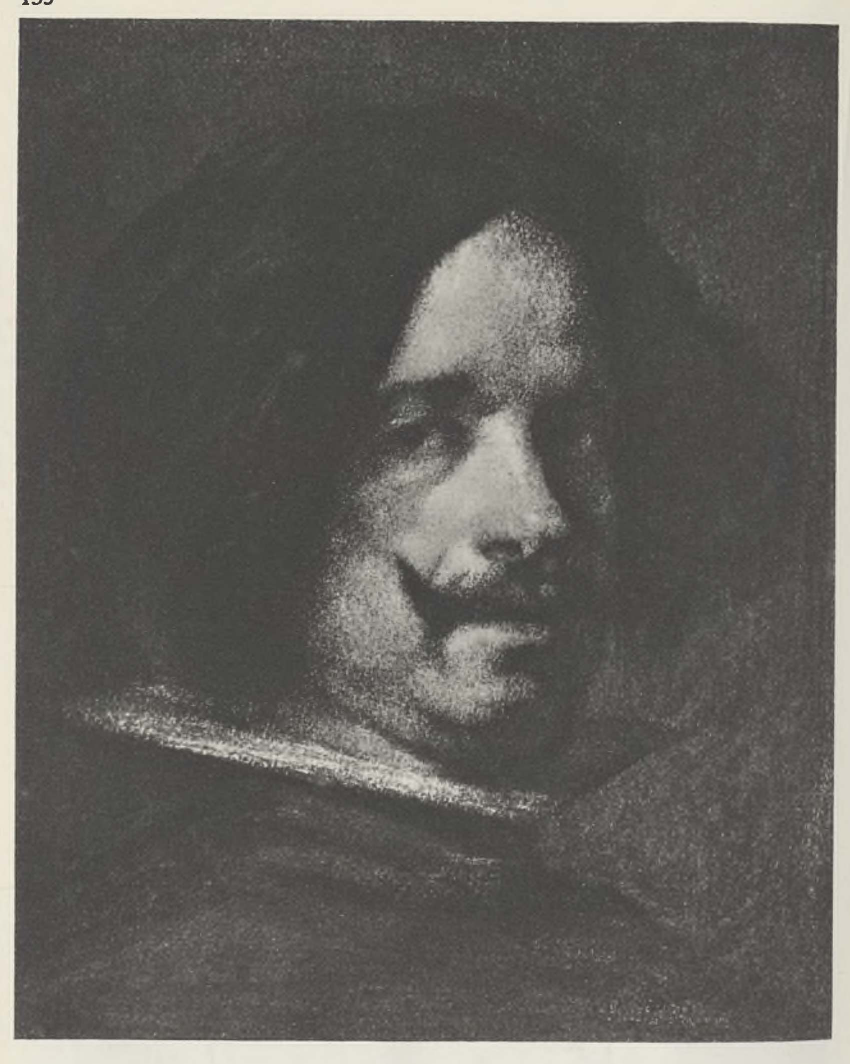
Prinz Baltasar Carlos. Um 1639. Haag, Mauritshuis.



Infantin Maria Teresa. Um 1652.

New York, Sammlung Lehmann.

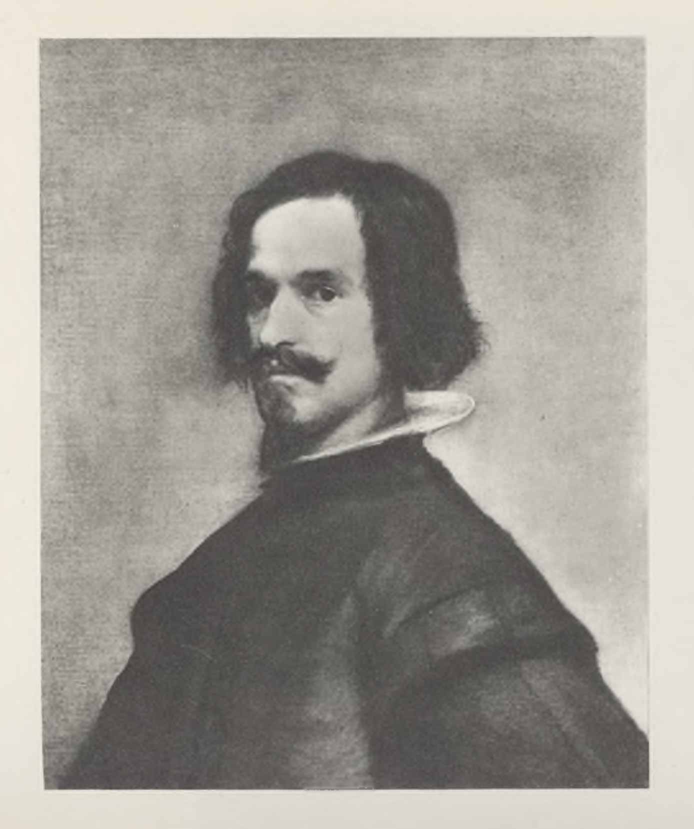
New York, Julius Bache.



Selbstbildnis. Um 1640. Valencia, Akademie.

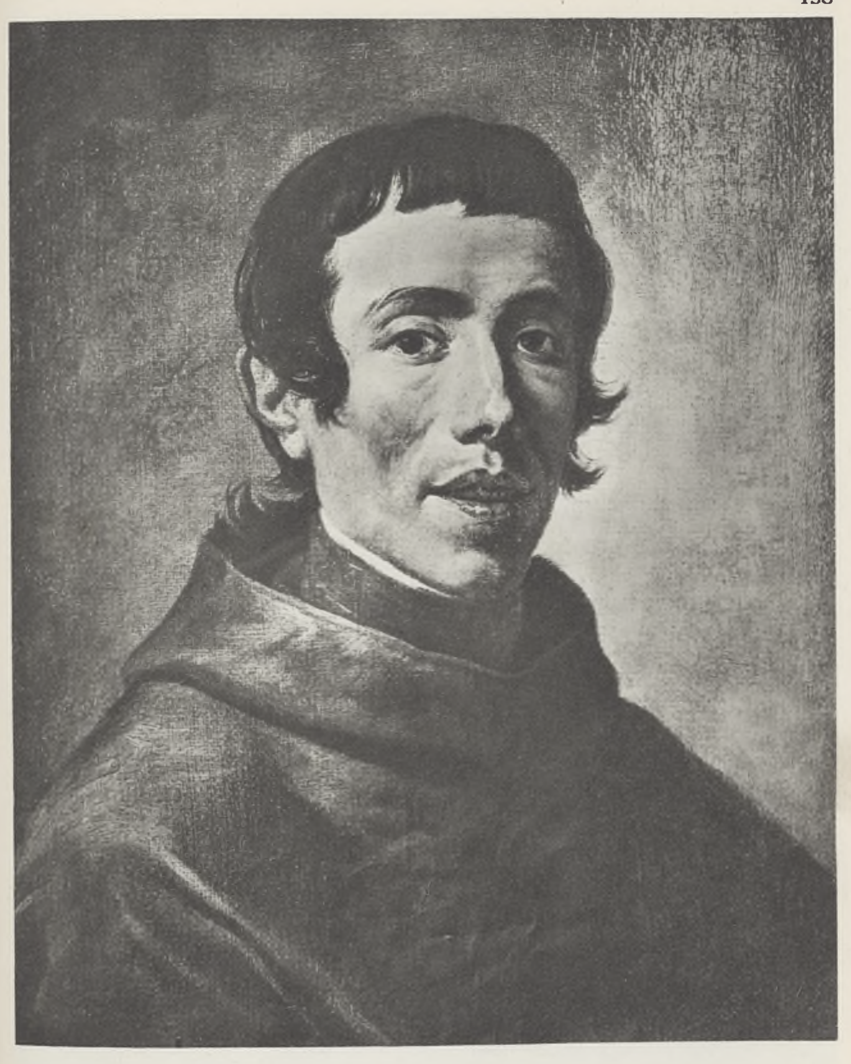


Selbstbildnis. Florenz, Uffizien.

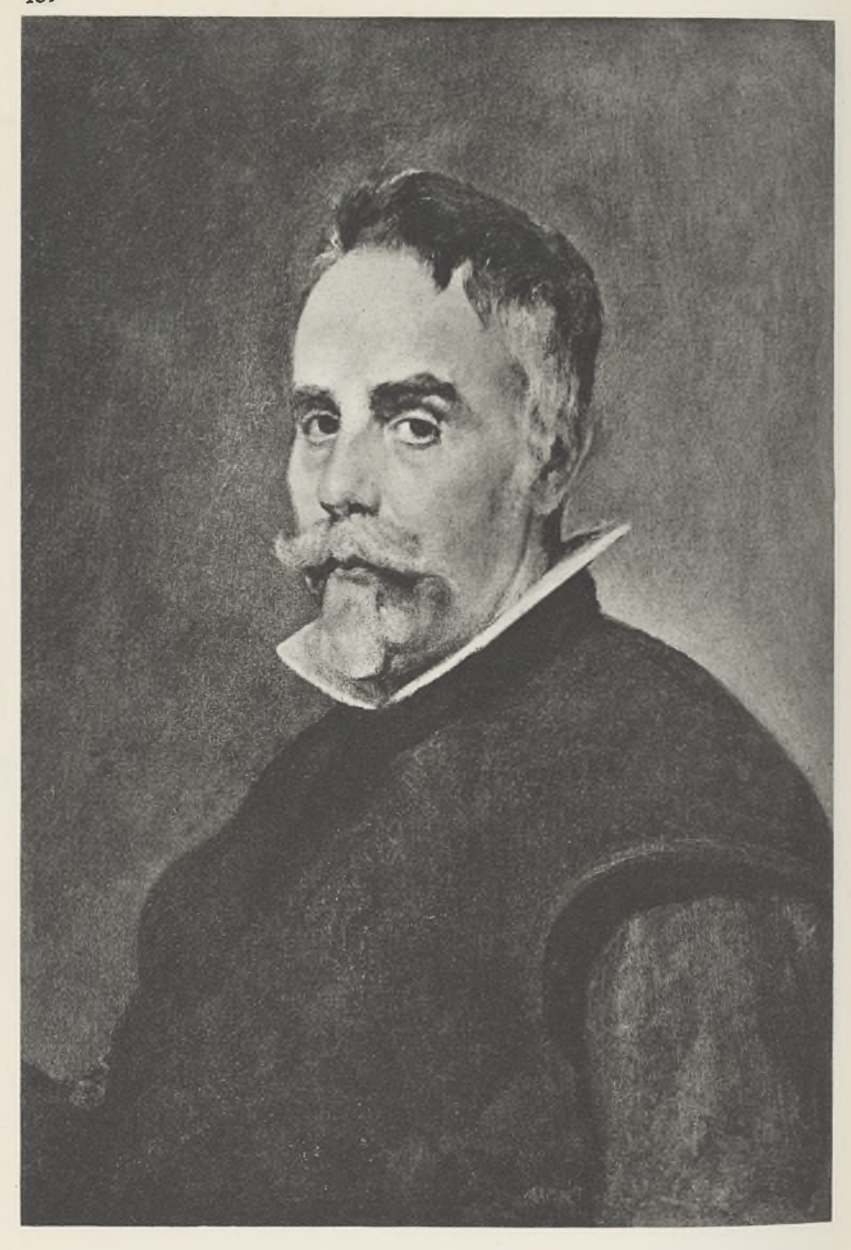


Selbstbildnis. New York, Julius Bache.

Alonso Cano. New York, Brooklyn-Museum.



Bildnis eines Geistlichen. Los Angeles, Archer M. Huntington.



Bildnis eines Unbekannten. New York, Mrs. Senff.



Juan Bautista del Mazo: Die Familie des Malers. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Bildnisse eines kleinen Mädchens. Madrid, Prado.



Juan Bautista del Mazo: Ansicht von Saragossa. 1647. Madrid, Prado.



Philipp IV. auf der Saujagd. London, Wallace-Collection.

Duell in Pardo. London, Nationalgalerie.

(Vergl. Tafel 70, 71 und obige Kopie von Mazo.)

VERZEICHNIS DER GEMÄLDE DES VELAZQUEZ (BILDERATLAS)

Tafel

65. CHRISTUS AM KREUZ. Um 1638. Madrid, Prado. (2,48×1,69) 62
Vgl. die Abbildungen S. 497.
66. PRINZ BALTASAR CARLOS. Um 1639. Wien, Kunsthistorisches Museum. (1,285×0,99) 63
67. ADMIRAL ADRIAN PULIDO PAREJA. 1639. London, Nationalgalerie. (2,05×1,11)... 64
Vielleicht Kopie nach einem verlorenen Original. Trotz der Signierung angezweifelt und dem Mazo oder auch dem Juan de Pareja zugeschrieben. — Vgl. Abbildungen S. 498.
68. DER DICHTER QUEVEDO. Um 1640. London, Herzog von Wellington. (0,60×0,54) 65
Beruete hält das Bild für eine Kopie nach verlorenem Original. — Loga datiert um 1628; Mayer um 1644.
69. ALONSO CANO. Um 1640. London, Herzog von Westminster. (0,76×0,645). 66
Galt früher als Selbstporträt, zeitweise auch als Bildnis Calderons. Unsere Bestimmung folgt Sentenach.
70. OLIVARES. Um 1640. Petersburg, Ermitage. (0,68×0,55) 67
Für die Echtheit stimmten Justi und Beruete.
71. DIE DAME MIT DEM FÄCHER. Um 1640. London, Wallace-Collection. (0,928×0,685).. 68
Nach Mayer und Loga: Tochter des Velazquez, Gattin des Mazo.
72. DIE HIRSCHJAGD. Um 1640. Früher Paris, Sammlung Sedelmeyer, jetzt Sammlung Marcel von Nemes. (1,83×2,44) 69
Gelegentlich angezweifelt und dem Mazo zugewiesen.
73. PHILIPP IV. AUF DER SAUJAGD. Um 1640. London, Nationalgalerie. (1,88×3,125).. 70
74. AUSSCHNITT AUS 73... 71
75. MARS. Um 1642. Madrid, Prado. (1,79×0,95) 72
76. VENUS UND CUPIDO. Um 1642. London, Nationalgalerie. (1,23×1,75) 73
Sogenannte „Rokeby-Venus“. — Nach Sir Charles Holroyd: Kopf im Spiegel und Cupido Zutaten des 18. Jahrhunderts oder doch stark übermalt.
77. DIE KRÖNUNG DER MARIA. Um 1643. Madrid, Prado. (1,76×1,34) 74
Vgl. Dürers Holzschnitt „Mariae Himmelfahrt“ 1510, Bartsch 94. — Justi setzt „Die Krönung der Maria“ in das letzte Jahrzehnt des Velazquez; unsere Datierung folgt Loga.
78. DETAIL AUS 77 75
79. HOFZWERG. (SEBASTIAN DE MORRA.) Um 1644. Madrid, Prado. (1,06×0,81) 76
80. HOFZWERG. (EL PRIMO.) Um 1644. Madrid, Prado. (1,07×0,82) 77
81. PHILIPP IV. (BILDNIS VON FRAGA.) 1644. New York, Sammlung Frick. (1,35×0,985).. 78
82. PHILIPP IV. (Bildnis von Fraga.) 1644. London, Dulwich-Galerie. 79
Beruete und Loga halten das Bild für eine Kopie nach dem Frickschen Exemplar; nach Ludwig Justi ist es eine eigenhändige Replik in anderer Farbstellung.
83. KARDINAL BORJA. Um 1645. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut. (0,64×0,48) 80
Nach Beruete: Kopie des verlorenen Originals; für die Eigenhändigkeit vor allem Justi.
84. KARDINAL PAMPHILI. Um 1645. New York, Hispanic Society of America 81
85. INFANTIN MARIA TERESA. Um 1645. New York, Sammlung Pierpont Morgan. (1,42×0,98) 82
86. BILDNIS EINES JUNGEN MÄDCHENS. Um 1645. New York, Hispanic Society of America. (0,545×0,445) 83
Nach Beruete: Enkelin des Velazquez.

Tafel

115. DER BILDHAUER ALONSO CANO. Um 1658. Madrid, Prado. (1,09×0,87) 112
Lefort und Justi hielten das Gemälde für ein Porträt des Bildhauers Martinez Montañes.

116. PORTRÄT EINES UNBEKANNTEN. Um 1658. Dresden, Gemäldegalerie. (0,655×0,56) 113
Nach Loga ist Don Gaspar de Fuensalida dargestellt.

117. INFANT PHILIPP PROSPER. Um 1659. Wien, Kunsthistorisches Museum. (1,285×0,995) 114
*Sohn Philipps IV., * 28. Dezember 1657, † 1. November 1661.*

118. INFANTIN MARGARITA. Um 1660. Madrid, Prado. (2,12×1,47) 115

119. INFANTIN MARGARITA. Um 1660. Wien, Kunsthistorisches Museum. (1,205×0,945) 116
Carl Justi hielt das Bild für eine eigenhändige Arbeit des Velazquez, auf der von Schülerhand das Gesicht retuschiert worden sei; H. Zimmermann glaubt aus chronologischen Gründen an die Urheberschaft des Juan Bautista Mazo und datiert um 1664; in diesem Jahr verlobte sich die Infantin mit Kaiser Leopold I. Doch kann auch die Doppeladler-Brosche, die auf dem Bild im Prado (Tafel 115) fehlt und die auf diese Verlobung hinweist, spätere Hinzutat sein.

120. INFANTIN MARGARITA. 1659. Wien, Kunsthistorisches Museum. (1,275×1,075) 117
Dieses Bild war lange verschollen und wurde 1923 in einem Depot der Hofburg wieder aufgefunden; die fehlenden Ecken und Streifen mußten ergänzt werden, da das Gemälde im 18. Jahrhundert oval beschnitten worden war. — Die Infantin ist im Alter von acht Jahren, in blauem Kleid dargestellt. Eine Kopie von der Hand des Careño, kompositionell vollkommen übereinstimmend, jedoch mit grünem Kleid, befindet sich im gleichen Museum und galt lange als das Original.

121. DER ABT ANTONIUS UND DER EINSIEDLER PAULUS. Um 1660. Madrid, Prado. (2,57×1,88) 118
Loga setzt das Bild in die Frühzeit des Velazquez, um 1634, und vermutet spätere Retuschen. Unsere Datierung folgt Carl Justi.

WERKSTATTBILDER UND ZUSCHREIBUNGEN

122. DER WINZERBURSCHE. Um 1617? Boston, Sammlung Francis Bartlett. (0,725×1,045) 119
Vgl. Text S. 137/138.

123. DIE ALTE OBSTFRAU. Um 1617? New York, Sammlung Victor G. Fischer. (0,78×1,07) 119
Für die Echtheit stimmten Loga u. a.

124. DER HEILIGE JOHANNES. Um 1619? Boston, Sammlung Danielson (The Charles Deering Collection) 120

125. DER DICHTER LUIS DE GONGORA. 1622. Boston, Museum of Fine Arts 121
Vielleicht ist das Exemplar im Prado (Tafel 15) Kopie und dieses Bild das Original.

126. ISABELLA VON BOURBON, ERSTE GEMAHLIN PHILIPPS IV. Um 1625. Madrid, Richard Traumann.. 122
Loga: „Von Velazquez überarbeitet.“

127. PHILIPP IV. London, Sammlung Huth (2,07 × 1,23) 123

128. ISABELLA VON BOURBON. London, Sammlung Huth (2,00 × 1,12) 123

129. PHILIPP IV. Wien, Kunsthistorisches Museum (1,285 × 0,86) ... 124

130. ISABELLA VON BOURBON. Um 1632. Wien, Kunsthistorisches Museum (1,28 × 0,995) 124
Der Museumskatalog, der die beiden auf Tafel 124 abgebildeten Gemälde

Tafel

Tafel

155. JUAN BAUTISTA DEL MAZO: ANSICHT VON SARAGOSSA. 1647. Madrid, Prado. (1,80×3,31) 142
Von Mazo voll signiert. Nach Loga hat Velazquez an der Ausführung der Figurengruppen Anteil.

156. PHILIPP IV. AUF DER SAUJAGD. London, Wallace-Collection. 143
Kopie von Mazo. Vgl. Tafel 70.

157. DUELL IM PARDO. London Nationalgalerie 143
Mazo. Wiederholung einer Figurengruppe aus der „Saujagd". Vgl. Tafel 70, 71 und Nr. 156.

* * *

Die Photographien, die unseren Kupfertiefdrucken zugrunde liegen, stammen aus folgenden Quellen:

Fratelli Alinari, Firenze: 46, 63, 96, 102, 116, 136, 138, 147.
D. Anderson, Roma: 7, 11, 17, 20, 21, 22, 25, 26, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 45, 49, 51, 52, 55, 58, 59, 60, 64, 65, 75, 77, 79, 80, 91, 92, 97, 99, 100, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 121, 131, 132, 153, 154.
Julius Bard, Berlin: 2.
Julius Böhler, München: 123.
Braun & Cie., Mulhouse-Dornach: 4, 68, 69, 70, 88, 137.
F. Bruckmann, München: 27, 50, 72, 83.
Deutsche Verlagsanstalt, Berlin: 16, 28, 122.
Henry Dixon & Son, London: 5.
Art Institute, Chicago: 124.
Franz Hanfstaengl, München: 10, 82, 129, 130.
F. Stoedtner, Berlin: 142, 150.
Ruiz Vernacci, Madrid: 8, 18, 126, 146.
Wolfrum, Wien: 66, 95, 98, 101, 103, 117, 119, 120, 131, 132, 152.

Für die übrigen Abbildungen wurden offizielle Photographien der Museen und eigene Neuaufnahmen verwendet; eine größere Anzahl von Vorlagen stellte uns das Kupferstichkabinett in Berlin aus seinen Photographiensammlungen liebenswürdigerweise zur Verfügung.

Die Größenangaben bei den Gemälden in Meter; die erste Ziffer gibt die Höhe an.

Berichtigung: In der Bildbeschriftung von Tafel 34 muß es richtig heißen: Escorial, Salas Capitulares. *Die Jahreszahl auf Tafel 117 muß lauten: 1659.*

LUDWIG GOLDSCHEIDER

CARL J

VELAZQ
UND S
JAHRHUN